

CARLOS BLANCO AGUINAGA
JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS
IRIS M. ZAVALA

Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) I

EDITORIAL  CASTALIA

... que
obzar: todo en cōsejuelas
liuandades; e dende que amanescē:

... su renōba... antamente con
cuerpo: e salir de esta vida; como si v
uido no houieffen.

Capit...
... de Faustina augusta: la qual dizen fue de
...idad e beniuolēcia enel Senado/ e pueblo romano: q̄ houo e
...ombre de Augusta: e aun q̄ vna honesta ramera / su marido
...onino/ despues de fallecida/ le fizo fazer altares/ e tumulo : co
...a diosesa delos gentiles.



CARLOS BLANCO AGUINAGA
JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS
IRIS M. ZAVALA

**Historia social
de la
Literatura española**
(en lengua castellana)

I

Coordinador

JULIO RODRIGUEZ PUERTOLAS

EDITORIAL  CASTALIA

Copyright © Editorial Castalia, 1979
Zurbano, 39 - Madrid (10) - Tel. 419 58 57

Impreso en España. Printed in Spain
Por Unigraf, S. A. Fuenlabrada (Madrid)

Cubierta de Víctor Sanz

I.S.B.N.: 84-7039-299-9. Tomo I

I.S.B.N.: 84-7039-297-2. Obra Completa

Depósito Legal: M-28070-1979

Juan de Mairena lamentaba la falta de un buen manual de literatura española. Según él, no lo había en su tiempo. Alguien le dijo: «¿También usted necesita un librito?» «Yo —contestó Mairena— deploro que no se haya escrito ese manual porque nadie haya sido capaz de escribirlo. La verdad es que nos faltan ideas generales sobre nuestra literatura. Si las tuviéramos tendríamos también buenos manuales y podríamos, además, prescindir de ellos. No sé si habrá usted comprendido... Probablemente no.»

(Antonio Machado, *Juan de Mairena*, 1936).

SUMARIO

Explicación previa	9
I. EDAD MEDIA	43
1. <i>El Feudalismo. Desde los orígenes hasta el siglo XIII</i>	45
2. <i>La crisis del siglo XIV</i>	81
3. <i>La disgregación del mundo medieval</i>	115
II. EDAD CONFLICTIVA	195
1. <i>El imperio y sus contradicciones</i>	197
2. <i>Del Humanismo a la Mística</i>	249
3. <i>Crisis y decadencia imperial</i>	285
Índice general	363

EXPLICACIÓN PREVIA

Cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material hay que tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta... Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas.

(Karl Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*).

I

TODO PRODUCTO material humano —vasija, espada, automóvil, catedral, poema—, incluso si resulta de la producción mecánica, ocupa su lugar en el mundo con una unicidad indiscutible. La particularidad de la obra artística, sin embargo, se nos hace presente con características y pretensiones de muy especial privilegio. Su distancia de lo común-práctico —que en el caso de la obra literaria sería lo que separa la lengua poética de la lengua cotidiana— hace que se nos aparezca como radicalmente otra que la realidad, como autosuficiente y, por tanto, como irreductible a nada que no sea ella misma. Puede así parecer que cada obra de arte, cada obra literaria en nuestro caso, ocupa su lugar en el mundo en desconexión absoluta con cualquier otro producto humano.

Tal peculiaridad de lo literario, aunque imprecisamente reconocida por todos —y hasta estudiada por la estética idealista, siempre preocupada por el *no sé qué* que distingue a las obras de arte—, fue en verdad desatendida por la crítica positivista que domina la historia literaria del siglo XIX. Partiendo del hecho de que, a pesar de su aparente independencia, la obra literaria es un producto histórico, reflejo de la vida del autor, la crítica positivista cayó en un pseudocientifismo elemental y mecanicista, a partir del cual se perdía una y otra vez en las biografías de los autores —por ejemplo— o en las tradicionales investigaciones acerca de las «fuentes»; un tipo de erudición que, si no es en sí despreciable, rara vez llega a decirnos algo concreto sobre las peculiaridades reales de este o aquel texto¹.

Frente a ello, el gran mérito de la estética vanguardista que se perfila claramente a mediados del XIX —desde Poe y Baudelaire, por ejemplo— y que culmina en el mundo hispánico con los diversos *ismos* de la segunda década del siglo XX, radica en su insistencia exacerbada en llamar la atención sobre esa mencionada peculiaridad de la obra literaria. En su larga lucha contra el positivismo, la estética vanguardista no se vio razonada críticamente hasta la aparición —1915-1917— de los brillantes estudios teóricos de los formalistas ruso-soviéticos.

En el formalismo ruso es central la ya indicada distinción programática entre *lengua cotidiana* y *lengua poética*. Los formalistas no lograron, desde luego, trazar jamás con nitidez la línea divisoria entre los dos modos de lengua, porque, de hecho, no hay solución de continuidad entre una y otra. Queda, sin embargo, claro que en un texto literario la lengua ve extremadas algunas de sus características constantes hasta tal punto que el producto estético resulta inconfundible con el discurso «cotidiano». La fórmula más general de Roman Jakobson parece, en este sentido, enteramente satisfactoria. En efecto, si en todo hablar opera un proceso de *selección* y de *combinación* (de palabras, fonemas, ritmos, etc.), lo característico de la lengua poética —o literaria, en general— es la acusada importancia que en ella adquiere la combinación de lo

¹ Recuérdese el clásico y agresivo artículo de Miguel de Unamuno «Sobre la erudición y la crítica», *Obras Completas*, III (Madrid, 1960), pp. 902-925, y lo que, irónicamente, dice Américo Castro en *Los españoles: cómo llegaron a serlo* (Madrid, 1965), p. 247.

seleccionado.² Eikhenbaum venía a decir lo mismo con otras palabras:

los hechos artísticos testimonian que la diferencia específica del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra, sino en la utilización particular que se hace de ellos³.

Adquiere así especial significado la noción de *forma* como esencial a la obra artística (de ahí precisamente que se llamara «formalistas» a tales investigadores del hecho literario) y se perfila incluso la noción de *estructura*, que años después hará fortuna. Pues una estructura se define por las relaciones internas de sus componentes, por la «combinación». Añádase la famosa tesis de Chlovski, según la cual el lenguaje de la obra literaria nos llama la atención sobre sí mismo antes que sobre aquello que nombra. Nos acercamos así todavía más a la posibilidad de enfrentarnos a los textos literarios en la unicidad que los distingue, y que sería, en cada caso, su estructura, es decir, sus relaciones formales internas.⁴

Tales premisas o puntos de partida se vieron desarrollados al absurdo por diversas escuelas formalistas o inmanentistas, lo cual fue extremado de modo notorio por el *New Criticism* norteamericano de los años cuarenta y cincuenta de nuestro siglo. Se pretendía así evitar en el estudio de las obras literarias toda referencia a los fenómenos considerados como «extraliterarios». Entendiendo por «extraliterario», dogmática e indefinidamente, lo que no fuese el texto mismo aislado intemporalmente de su origen y de su destino. Desde esta cerrazón se llegó, en los casos programáticos más extremos, al silencio interpretativo, pues ¿cómo hablar de aquello que no se refiere a nada fuera de sí mismo? O también, por ejemplo, a sugerir que un soneto de Shakespeare podía concebirse como generado por una computadora, o bien —jugando con la teoría de las probabilidades— por un mono que, accidentalmente, hubiese tocado las teclas apropiadas de una máquina de escribir. En todos y cada uno de los casos, lo que propo-

² Cf. Roman Jakobson: «Linguistics and Poetics», *The Structuralists* (Nueva York, 1972), p. 95. Todas las citas de obras en lenguas extranjeras han sido traducidas al castellano por nosotros.

³ Cf. *Formalismo y vanguardia* (Madrid, 1970), pp. 19 y 40.

⁴ *Ibid.*, pp. 41-44 y 104-107.

nía el *New Criticism* era la independencia absoluta del texto con respecto tanto a su producción como a su consumo; es decir, la ahistoricidad del texto.⁵

Si la atención a la estructura de un texto literario se desentiende así del hecho de ser tal texto un producto humano, no es posible, desde luego, la historia de la literatura. Ya los formalistas rusos se habían encontrado con este problema, y no tardaron en descubrir que del mismo modo que la «lengua poética» es una parte especial de «la lengua», la estructura (o «gramática») de un texto participa inevitablemente de la estructura (o «gramática») general de la literatura. De ahí que Tinianov se ocupara de lo que él llamaba «la serie literaria». ⁶ Por otra parte, y puesto que no hay solución de continuidad entre la «lengua cotidiana» y la «lengua poética», sino que se trata de una diferencia de grado, y puesto que la «gramática» no puede hacer abstracción de la «semántica», existe siempre una compleja relación entre el texto y todo lo que no es literatura. Las palabras del texto le vienen a éste de fuera de sí mismo, y aunque se transforman y adquieren realidad nueva en las relaciones que en él se establecen, puesto que persisten en ellas los significados extratextuales, además de atraer nuestra atención sobre sí mismas en cuanto forma, nos remiten invariablemente al exterior del texto..., y de ahí otra vez al texto, en un proceso dialéctico permanente. Así, de algún modo, la historia de la «serie literaria» se relaciona dialécticamente con otras manifestaciones de la Historia, con lo que el mismo Tinianov llamaba, no sin cierta timidez, las «otras series». ⁷

Más sensata que el *New Criticism* fue, en el ámbito hispánico, la *estilística*. Desde el famoso manifiesto de Amado Alonso en 1932, ⁸ hasta los ensayos del mismo recogidos en su libro póstumo, *Materia y forma en poesía*, ⁹ domina en la estilística una tendencia ecléctica. En efecto, asumiendo la diferencia entre len-

⁵ Sobre el *New Criticism* se ha escrito abundantemente en lengua inglesa. En castellano puede consultarse el capítulo correspondiente en René Wellek y Austin Warren: *Teoría de la literatura* (Madrid, 1953).

⁶ Cf. el ya citado *Formalismo y vanguardia*, pp. 120-130.

⁷ *Loc. cit.* en nota anterior.

⁸ Prólogo a *Introducción a la estilística* (Buenos Aires, 1932).

⁹ Madrid, 1969, 3.ª. Cf. en particular los estudios titulados «La interpretación estilística de los textos literarios» y «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística».

gua cotidiana y lengua poética e insistiendo en la peculiar autonomía del texto, la estilística propone también que para llegar a la mayor comprensión de éste se debe recurrir, cuando ello sea necesario, a datos que otros llamarían «extraliterarios», tales como vida social, biografía, ideas de una época, relaciones literarias, etimologías, etc.¹⁰ No es de extrañar que, por tanto, los trabajos de los grandes maestros de la estilística —Karl Vossler, Leo Spitzer, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Raimundo Lida— vayan desde los más estrictos análisis formales hasta la historia de la literatura y de las ideas. Sin embargo, en un raptó de apasionamiento formalista, Dámaso Alonso llegó a escribir que «el estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario»,¹¹ aunque en otro momento, embarcado en una de sus más acuciantes aproximaciones críticas, cayese en la cuenta de que algo se le escapaba, que no podía penetrar el «misterio» último de la poesía. Y exclama entonces:

¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirven para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio. ¡El misterio se llama amor, y se llama poesía! ¹²

Derivamos así hacia el irracionalismo en que se revela el fundamento idealista del formalismo de pretensiones científicas. Nadie que esté en su sano juicio pretenderá jamás agotar el significado de un texto, pero en cuanto que éste es una estructura estética socialmente producida, cabe aprehender la tendencia central de su significado sin que puedan aceptarse como igualmente válidas lecturas racionalmente excluyentes. Sólo el formalismo más abstracto y pseudocientífico puede tener la pretensión de captar, definir y clasificar lo que los formalistas rusos llamaban lo «trasracional», con la intención implícita, cabe suponer, de generar con ello otros textos de igual calidad «misteriosa». Y por ello es natural que desde ese formalismo se caiga en la desesperación irracional, que, a renglón seguido, conduce a la propuesta de la inutilidad de toda crítica literaria.

¹⁰ No se olvide que, según algunos formalistas, también sería necesario explicar algo del contexto, por ejemplo, la personalidad y naturaleza del hablante en la obra.

¹¹ *Poesía española* (Madrid, 1966, 5.ª), p. 482.

¹² *Ibid.*, p. 104.

Desde tales desesperaciones basta un paso para llegar a la afirmación de nuestro castizo *Azorín*:

... el misterio del escritor no lo penetrará jamás nadie. El misterio de la obra literaria no será jamás por nadie enteramente esclarecido ¹³.

Pero no es sólo cuestión de casticismo hispano. El novelista inglés D. H. Lawrence afirmaba también que

la crítica literaria no puede ser otra cosa que una explicación razonada de los sentimientos experimentados por el crítico ante el libro que está comentando. La crítica no puede ser jamás una ciencia... La piedra de toque es la emoción, no la razón... ¹⁴

Más recientemente, Susan Sontag —por ejemplo— ha escrito un ensayo «Contra la interpretación». ¹⁵ El lector recordará, sin duda, abundantes variantes de la misma afirmación idealista, incluyendo la muy difundida de René Wellek, quien propone —a la vez que la condena de lo «extraliterario»— un relativismo basado en que

la crítica es discriminación, juicio, y por lo mismo aplica e implica criterios, principios, conceptos, es decir, una teoría y una estética, así como, en última instancia, una filosofía, una visión del mundo... ¹⁶

Tras afirmación tan obviamente indiscutible se esconde, en realidad, la idea de que no se puede alcanzar un conocimiento significativo de texto alguno, ya que cada obra literaria supone algo distinto para cada uno de sus lectores. Así, desde la erudición y la «objetividad» de este literario pluralismo democrático, se nos devuelve sutilmente al más descarado irracionalismo.

Un importante intento de volver al rigor y a la voluntad científica iniciales de los formalistas rusos ha sido en nuestros días el *estructuralismo*. En la crítica literaria estructuralista se conjugan la lingüística moderna, los hallazgos antropológicos de Lévi-Strauss y de su escuela, y, directamente en la obra de Jakobson,

¹³ *El escritor* (Buenos Aires, 1955), p. 87.

¹⁴ *Apud.* H. Coombes: *Literature and Criticism* (Penguin Books, 1963), página 8.

¹⁵ Sontag: *Contra la interpretación* (Barcelona, 1969).

¹⁶ *Concepts of Criticism* (Yale University Press, 1964, 2.^a), p. 316.

algunas de las tesis centrales del formalismo ruso. No pretendemos detallar aquí, en modo alguno, las características de lo que, de hecho, es una visión totalizadora del mundo, y sobre la cual pesan ya unos quince años de polémicas.¹⁷ Señalemos apenas que en la lingüística propiamente dicha se trata de explicitar y codificar las estructuras «innatas» del lenguaje, para lo cual se ha partido de la distinción ya clásica de Ferdinand Saussure entre *langue* y *parole*, entre la lengua como estructura fija y abstracta (que respondería a estructuras mentales humanas, o las reflejaría) y el habla cotidiana con sus variantes históricas, geográficas, personales, etc., y cuya gramática —por muchas variantes que en ella se encuentren— no viola nunca las normas de la lengua general, normas «generadoras» del habla. La lengua puede así codificarse en simples esquemas abstractos que nos explican su funcionamiento. Tal abstracción, sin embargo, no permite la codificación de las hablas particulares, debido, fundamentalmente, a que según explica por ejemplo J. J. Katz —discípulo de Noam Chomsky— no se ha podido establecer todavía una «gramática» de la semántica.¹⁸ Lévi-Strauss ha pretendido trasladar a la antropología estos hallazgos de la lingüística moderna, con resultados más bien contradictorios. Si, por una parte, ha logrado establecer la «gramática» o estructura de las relaciones de parentesco (llegando, entre otras cosas, a interesantes conclusiones sobre el tabú del incesto), es tal la violencia de sus abstracciones que esas relaciones resultan vacías de contenido histórico, y, concretamente, desligadas de las relaciones de producción existentes en cada una de las sociedades que estudia. No es así extraño que Jean-Paul Sartre

¹⁷ Cf., por ejemplo, J. Pouillon, A. J. Greimas, P. Macherey *et al.*: *Problemas del estructuralismo* (Madrid, 1967); Romano Luperini: *El estructuralismo y la crítica marxista* (Buenos Aires, 1968); Lucien Sebag: *Marxismo y estructuralismo* (Madrid, 1969); H. Lefebvre y G. della Volpe: *Ajuste de cuentas con el estructuralismo* (Madrid, 1969); J. S. Thompson: «The Reactionary Idealistic Foundations of Noam Chomsky's Linguistics», *Literature and Ideology*, 3 (1969), pp. 1-20; Jean-Marie Auzias: *El estructuralismo* (Madrid, 1970, 2.ª); H. Lefebvre, A. Sánchez Vázquez, N. Castro, R. Luperini: *Estructuralismo y marxismo* (México, 1970); M. Godelier: *Funcionalismo, estructuralismo y marxismo* (Madrid, 1972); Augusto Ponzio: *Producción lingüística e ideología social* (Madrid, 1974), pp. 17-116.

¹⁸ Cf. J. A. Fodor y J. J. Katz: *The Structure of Language* (New Jersey, 1964). Entre otros muchos, también Jakobson ha tratado del asunto; véase su «Postscriptum», *Questions de Poétique* (París, 1973).

haya podido acusar al estructuralismo de ser la ideología de la nueva sociedad tecnocrática, y, más aún, de ser la última barricada ideológica de la burguesía decadente.¹⁹ Pero no ha de creerse que la crítica del estructuralismo se hace solamente desde la izquierda sartriana o desde el marxismo en sus varias vertientes.²⁰ Un discípulo de Lévi-Strauss y más de una vez defensor de su maestro, Maurice Godelier, llega a la siguiente conclusión:

El análisis estructural no abarca la Historia porque desde el principio ha separado el análisis de la forma de las relaciones de parentesco del análisis de sus funciones. No es que niegue tales funciones, sino que jamás las explora como tales, y gracias a ello nunca ha analizado el problema de la *articulación* real de las relaciones de parentesco y de las restantes estructuras sociales que caracterizan las sociedades concretas, históricamente determinadas...²¹

No son básicamente distintas las dificultades del estructuralismo aplicado a la crítica literaria. Por una parte, y ya desde los tiempos heroicos del formalismo ruso, se trata de crear la ciencia de lo literario (o, en términos post-chomskyanos, la «gramática» de la poesía, de la literatura). Los hallazgos y avances en esta dirección parecen indiscutibles; así, por ejemplo, la clasificación de las seis funciones del «mensaje» según Jakobson (referencial, emotiva, conativa, fática, metalingüística y poética),²² o los análisis de las unidades del relato según Todorov, Greimas y Barthes, por ejemplo. Todo ello resulta de máxima utilidad como instrumentos de trabajo si se manejan desideologizándolos. Pero más acá de «lo literario», según indicábamos al comienzo de esta *Explicación Previa*, se encuentra siempre en su especificidad el texto particular al que se dirige nuestra atención. Al tratar de él —y un notable ejemplo sería el famoso estudio de Jakobson y Lévi-Strauss sobre el soneto de Baudelaire titulado *Los gatos*²³—, la crítica literaria estructuralista tiende irremediabilmente a la abstracción,

¹⁹ Cf. B. Pignaud *et al.*: *Sartre, el último metafísico* (Buenos Aires, 1968), pp. 133-149.

²⁰ La mayor parte de los trabajos citados en nota 17 ofrecen críticas, a menudo violentas, del estructuralismo desde puntos de vista marxistas.

²¹ *Op. cit.* en nota 17, p. 62.

²² En trabajo citado en nota 2.

²³ Una versión en castellano de este trabajo ha sido publicada en Buenos Aires, 1970 (Ed. Signos).

desatendiendo, al igual que la lingüística y la antropología estructurales, a la semántica. Por lo mismo, desatiende a la historicidad del texto, a la inevitable dialéctica que se establece entre él —según las palabras de Godelier ya citadas— y «las restantes estructuras sociales que caracterizan las sociedades concretas» en que el texto se ha producido. Así, la crítica literaria estructuralista no sólo empobrece el significado de cada texto particular, sino que —dicho en el lenguaje de Tinianov— se niega a intentar establecer relaciones entre la «serie literaria» y las otras «series», entre las cuales es central la que el mismo Tinianov llamaba la serie «vida social». En lo que sería un acto de desesperación extrema producida por esta dificultad —no por más sofisticado muy distinto del ya mencionado de Dámaso Alonso—, Roland Barthes ha llegado a negar la validez o existencia *real* de la crítica literaria, que, según él, no sería sino un discurso sobre el discurso, una «infinita variación en torno a metáforas», con eliminación de toda pretensión de conocimiento, tanto de los textos particulares como de la historia literaria.²⁴

Por una parte, pues, lo particular y lo histórico se nos pierden en las pretensiones de una ciencia de «lo literario» que ha de conformarse con abstracciones; por otra, volvemos al irracionalismo que nos niega la posibilidad de conocimiento de aquello que nos atrae con fuerza inusitada entre los productos del ser humano: la obra literaria.

II

Pero desde hace tanto tiempo como la estética de vanguardia y como el positivismo al que ésta se oponía, existe otro modo de crítica fundamentado en la relación dialéctica entre lo general y lo particular, lo abstracto y lo concreto, el texto y su circunstancia (término que usó Marx algo antes que Ortega y Gasset), y en la idea de que todo producto humano es una estructura histórica. A partir de ello podemos intentar la comprensión de cada texto, en sí, en su relación con otros textos, y en la relación de todos ellos con las cambiantes estructuras sociales en que se originan.

²⁴ Cf. Barthes: *Ensayos críticos* (Barcelona, 1967), *passim*. Véase también Auzias: *Op. cit.* en nota 17, p. 169.

Sólo desde la perspectiva dialéctica, contra todo positivismo y contra toda visión idealista de la Historia, ha de ser posible una verdadera historia de la literatura y una crítica literaria.

Partimos, es claro, de los fundamentos de la visión marxista del mundo, que trataremos ahora de exponer sencillamente. Tenemos presente, en primer lugar, la teoría de la *producción*, calificada de «premisa» por Marx ya en *La ideología alemana* (1846):

Podemos distinguir al hombre de los animales por la conciencia, por la religión y por todo lo que se quiera. Pero el hombre mismo se diferencia de los animales en el momento en que comienza a *producir* sus medios de existencia, paso adelante determinado por su propia constitución física. Dedicándose a la producción de estos medios de existencia, los hombres edifican indirectamente su propia vida material... La forma en que los individuos manifiestan su vida refleja exactamente eso que son. Eso que son coincide, entonces, con su producción, tanto con lo *que* producen como con la forma *en que* lo producen. Lo que son los individuos depende, pues, de las condiciones materiales de su producción ²⁵.

Entre las muchas elaboraciones marxistas de tal idea, podemos añadir las palabras de Engels en *Origen de la familia, la propiedad privada y el estado*:

Según la concepción materialista, el factor determinante en la Historia es, en última instancia, la producción y reproducción de la vida inmediata. Pero esta producción y reproducción son de dos clases. Por una parte, se trata de la producción de los medios de subsistencia, productos alimenticios, vivienda, y los instrumentos que para producir todo eso se necesitan; por otra, la producción misma de seres humanos, la propagación de la especie ²⁶.

Ahora bien, hemos de tener en cuenta que Marx explica en otro lugar que hablar de «producción» en general es una simpleza (o «ñoñería»), ya que el concepto de producción, para que tenga sentido, ha de concebirse «en su forma histórica específica».²⁷ Las formas específicas de producción dan lugar a las relaciones sociales de producción, también específicas, que distinguen unos períodos de otros; es decir, dan lugar a estructuras sociales específicas.

²⁵ *Ideología alemana* (México, 1974, 3.ª), pp. 25-26.

²⁶ *Origen de la familia...* (Madrid, 1972), pp. 3-4, prefacio.

²⁷ *Teorías de la plusvalía*, apud M. Solomon: *Marxism and Art* (Nueva York, 1973), p. 63.

Inseparable de la teoría de la producción así entendida, inseparable de tal materialismo histórico, es, por lo tanto, la teoría de *las clases* y su *lucha*, ya que desde los inicios de lo que llamamos Historia, las formas o modos específicos de producción se asientan en unas relaciones sociales, a las que al propio tiempo conforman, y en las que jurídica y políticamente se distinguen propietarios y no propietarios de los medios de producción. A cada forma específica de producción le corresponden relaciones sociales de producción específicas (como amo-esclavo, señor-siervo, capitalista-proletario), y el antagonismo entre las clases se desarrolla, por lo tanto, de maneras específicas y diferentes. Un antagonismo que se resuelve siempre por la vía revolucionaria, esto es, el derrocamiento de las viejas relaciones de producción y la instauración dominante de las nuevas fuerzas productivas. La *producción*, la *lucha de clases* y la *revolución*, que de manera general y abstracta han de entenderse como motores de la Historia, dejan de tener valor científico si no se entienden como leyes para el estudio de lo particular y concreto.

Es el realismo, por lo tanto, otro de los puntales de la teoría marxista de la Historia. Por realismo entendemos —a nivel filosófico— una concepción del mundo que sostiene que la materia existe independientemente de nuestra conciencia de ella, y que, como consecuencia, propone que

no es nunca la conciencia lo que determina la vida, sino que es la vida lo que determina la conciencia ²⁸.

La explicación más clara y sucinta de la relación existente entre producción material y conciencia se encuentra en el prólogo de la *Contribución a la crítica de la economía política*, de Marx:

En la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, po-

²⁸ Marx: *Ideología alemana*, ed. cit., p. 38.

lítica y espiritual en general. No es la conciencia del hombre lo que determina su ser, sino que, por el contrario, es el ser social lo que determina su conciencia... Al cambiar la base económica se revoluciona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella ²⁹.

Será preciso recordar que las relaciones entre estructura y superestructura no son en modo alguno mecánicas ni automáticas, y que la segunda no depende de manera inmediata de la primera. Así, aunque el propio Engels reconocía en una carta de 1890 a J. Bloch que «el que los discípulos hagan a veces más hincapié del debido en el aspecto económico es cosa de la que, en parte, tenemos la culpa Marx y yo mismo», deja también en claro, en texto tan conocido como siempre necesario, que

según la concepción materialista de la Historia, el factor que *en última instancia* determina la Historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el *único* determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levantan... ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su *forma* ³⁰.

No existe, pues, una relación mecánica, simple, entre la producción material y la conciencia, entre la base y la superestructura. Tales precisiones son de sobra conocidas dentro del pensamiento marxista, pero suelen pasarse por alto —por ignorancia o por mala intención— en los ataques que desde el pensamiento burgués se hacen contra el «marxismo vulgar», expresión bajo la cual acaba siempre por englobarse al marxismo todo. Conviene, pues, detenerse algo más en el problema, recordando otra famosa carta de Engels en que explica cómo él y Marx insistieron «en *derivar* de los hechos económicos básicos las ideas políticas, jurídicas, etc., y los actos condicionados por ellas», y cómo

al proceder de esta manera, el contenido nos hacía olvidar la forma, es decir, el proceso de génesis de estas ideas, etc. Con ello proporcionamos

²⁹ *Apud Obras escogidas* de K. Marx y F. Engels, I (Madrid, 1975), página 373.

³⁰ Carta a J. Bloch, en Marx-Engels, ed. cit., I, pp. 520-522.

a nuestros adversarios un buen pretexto para sus errores y tergiversaciones... Es la historia de siempre: en los comienzos se descuida la forma para atender al contenido. Con esto se halla relacionado también el necio modo de ver de los ideólogos: como negamos un desarrollo histórico independiente a las distintas esferas ideológicas, les negamos también [según ellos] todo *efecto histórico*. Este modo de ver se basa en una representación vulgar antidialéctica de la causa y el efecto como dos polos fijamente opuestos, en un olvido absoluto del juego de acciones y reacciones. Que un factor histórico, una vez alumbrado por otros hechos, que son en última instancia hechos económicos, repercute a su vez sobre lo que le rodea, e incluso sobre sus propias causas, es cosa que olvidan, a veces muy intencionadamente, esos caballeros... ³¹

Ha de quedar claro, sin embargo, que como explicaba también Engels en la carta a Bloch ya citada, en el «juego mutuo de acciones y reacciones entre todos esos factores... acaba siempre imponiéndose como necesidad el movimiento económico». ³²

Ahora bien, la expresión «movimiento económico», según hemos visto, se refiere a los modos de producción, y, por lo tanto, a las relaciones sociales de producción. Es indispensable, pues, no pasar por alto que la conciencia ha de verse afectada por la pertenencia de clase del sujeto. Se ha discutido siempre, y de modo particular en los últimos años, la cuestión del «humanismo» de Marx (o del marxismo en general). Y ello en dos sentidos: por lo que se refiere a la relación entre «determinismo» histórico y participación del individuo en el proceso de la Historia, y por lo que se refiere a si el marxismo se fundamenta en la participación del ser humano en la Historia en cuanto individuo o en cuanto clase. ³³ La cuestión es en exceso compleja para que pretendamos aquí entrar en ella. Mas resulta claro a lo largo de la obra de Marx —contra todo voluntarismo y todo determinismo— que el ser humano, con su trabajo, es el motor de la producción (y parte fundamental, por lo tanto, de las llamadas «fuerzas productivas»), cuyas diferentes formas históricas a las que nace la persona, condicionan o determinan a su vez su comportamiento material e ideológico. La misma relación dialéctica existe entre el ser humano en

³¹ Carta a F. Mehring, en Marx-Engels, *ibid.*, I, pp. 530-532.

³² *Loc. cit.*

³³ En este segundo sentido ha sido Louis Althusser quien ha mantenido una violenta polémica dentro del marxismo; cf. *Pour Marx* (París, 1965) y, más recientemente, *Réponse a John Lewis* (París, 1973).

cuanto individuo particular y en cuanto miembro de una clase. Marx propone una y otra vez que es la clase (y, por lo tanto, la lucha de clases) el motor de la Historia, y que por ello es la clase la que, en general, determina el comportamiento individual. Lo cual no excluye, sin duda, que sin el individuo no haya comportamiento de clase, y que, por otra parte, siempre le sea posible a un individuo —por diversas y complejas razones— hacer «traición» a su clase. El fenómeno se da de manera especialmente reveladora en las llamadas capas vacilantes de la pequeña burguesía, pero ciertos condicionamientos o presiones ideológicas pueden afectar, igualmente, a miembros de las clases más definidas y antagónicas.

Resultan obvias las consecuencias que tienen los principios expuestos para el estudio de la literatura en cuanto que ésta —según palabras ya citadas de Marx— es parte de la producción «espiritual» de la humanidad, es decir, parte de la superestructura. Puede decirse *en general* que el arte se halla indisolublemente unido a la sociedad, y condicionado por el desarrollo de los procesos materiales que se dan en la vida misma. Pero el propio Marx ha explicado claramente que

cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material hay que tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta. Así, por ejemplo, la producción intelectual que corresponde al tipo de producción capitalista es distinta de la que corresponde al tipo de producción medieval. Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas ³⁴.

En última instancia —volviendo a utilizar la frase de Engels ya mencionada más arriba—, la producción de un texto (o de una serie de textos, o del estilo de una época) está determinada por las relaciones sociales de producción dominantes en un período específico, bien sea en acomodo ideológico o en contradicción con la tendencia dominante.

³⁴ *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, IV (Buenos Aires, 1956), página 137.

Pero las nociones de «forma histórica determinada», «tendencia dominante», «acomodo» y «antagonismo ideológico» añaden gran complejidad al asunto. El modo de producción burgués o capitalista —que de las dos maneras lo llamaba Marx—, por ejemplo, lleva ya un larguísimo tiempo de existencia, mas dentro de él, y especialmente si tenemos en cuenta las diferentes zonas geográficas en que se desarrolla con peculiaridades específicas, se encuentran diversos períodos en los que ese modo de producción lucha contra el modo de producción feudal todavía dominante, o se impone y pasa a ser el modo dominante, o entra en una fase nueva (como puede ser el imperialismo). En cada uno de estos momentos, la producción literaria puede reflejar una lucha entre la aceptación y el rechazo de lo que nace, la aceptación o el rechazo de lo que domina, etc. A su vez y por ejemplo, el rechazo de la tendencia dominante puede darse en una obra literaria desde una perspectiva que se apega a las relaciones sociales que mueren o que van a morir como resultado del modo de producción que nace. O, por el contrario, ese rechazo puede darse desde una perspectiva que mira más allá del predominio de un cierto modo de producción dominante en un momento histórico determinado.³⁵ Y en cada uno de estos casos ha de merecernos especial atención el sentido de clase de la obra, con plena conciencia de que en muchas ocasiones —particularmente en momentos de transición histórica— además de las contradicciones *de* clase hemos de encontrar contradicciones *en* la clase misma desde cuya perspectiva se produce esa obra literaria.

Así pues, en general, no puede concebirse una relación mecánica entre base y superestructura, y en cada momento determinado, en cada obra determinada, ha de prestarse gran atención a las posibles y diversas contradicciones. Pero en cualquier caso es fundamental *ante todo* acercarse a la obra literaria desde la voluntad de conocimiento científico de las condiciones materiales de vida, de las relaciones de producción existentes en el momento histórico del cual, de alguna manera, la obra es reflejo ideológico. Todo lo cual nos lleva a una de las teorías básicas de la crítica literaria marxista, la del *reflejo*, inseparable, por lo demás, de la

³⁵ Sobre este asunto, cf., por ejemplo, Ernst Fischer: *La necesidad del arte* (Barcelona, 1973, 3.ª), pp. 168-169.

idea del arte como forma de *conocimiento* y —por lo tanto— de *praxis*.

Desde Marx, pero especialmente a partir de la obra de Lenin y en los estudios de Lukács, se distinguen tres tipos de reflejo: el cotidiano, el científico y el artístico. Todos los cuales y cada uno a su manera se refieren a la misma realidad objetiva que existe independientemente de la conciencia que a ella se enfrenta. En buena medida, el término *reflejo* es desafortunado, ya que nos remite tradicionalmente a la imagen del espejo que reproduce «fotográficamente» lo que frente a él aparece, sin que entre dicho espejo y la realidad medie la visión subjetiva de quien *trabaja* directamente la realidad (reflejo cotidiano), de quien la *conceptualiza* de manera abstracta (reflejo científico) o de quien la transforma *estéticamente* (reflejo artístico). Por ello ha podido hablarse de

la concepción estrecha del realismo como expresión suprema del arte, y de éste como simple reflejo de la realidad, que... pretendió confundir el quehacer estético con la pasiva función especular que Stendhal asignaba a la novela ³⁶.

No tenemos, por el momento, un término que sustituya a *reflejo*, pero ha de quedar claro que, según explica Lukács, contra lo que supone el idealismo filosófico moderno —pervirtiendo el pensamiento marxista desde la perspectiva burguesa—, «el reflejo de la realidad» no puede identificarse «dogmáticamente, sin fundamentación real ni análisis, con una mecánica copia de la realidad», porque

lo que importa epistemológicamente es saber cómo se comporta respecto de la realidad objetiva la imagen producida en la conciencia; el hombre no puede limitarse a que obren sobre él las impresiones de la realidad; so pena de ruina catastrófica, tiene que reaccionar ante ella ³⁷.

En las tres formas de reflejo hay una selección subjetiva de la realidad reflejada. Como explicaba Lenin, «la conciencia del hombre no sólo refleja el mundo, sino que además lo crea». ³⁸ De ahí

³⁶ José Antonio Portuondo: «Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea», *Casa de las Américas*, XII, 71 (1972), p. 9.

³⁷ G. Lukács: *Estética*, II (Barcelona, 1965), pp. 11-13.

³⁸ Citado en *Ensayos de estética marxista-leninista*, Academia de Artes de la URSS (Montevideo, 1961), p. 94.

que tanto en el reflejo cotidiano como en el científico pueda acertar o errar con respecto a la respuesta adecuada que se da a la realidad, al tratar de aprehenderla para actuar sobre ella. Según Lenin, se trata de un continuo acercarse a la adecuación absoluta entre realidad y trabajo, realidad y abstracción:

El pensamiento humano es por su naturaleza capaz de darnos, y nos da, en efecto, la verdad absoluta, que resulta de la suma de verdades relativas. Cada fase del desarrollo de la ciencia añade nuevos granos a esta suma de verdad absoluta; pero los límites de la verdad de cada tesis científica son relativos, tan pronto ampliados como restringidos por el progreso ulterior de los acontecimientos... son históricamente condicionados los *límites* de la aproximación de nuestros conocimientos a la verdad objetiva, absoluta, pero es *incondicional* la existencia de esta verdad... ³⁹

A lo que añade Lenin, con frase de Hegel, que siempre «la apariencia es más rica que la ley».

El reflejo artístico tiene en común con los otros dos el que, según Lukács, «no puede ni pensarse en un reflejo mecánico, fotográfico de la realidad» como su fundamento; ⁴⁰ pero al igual que el científico, se distingue del reflejo cotidiano por su «autonomía» y por su mayor distancia con respecto al trabajo (o *praxis*) en tanto que, a su vez, se diferencia del reflejo científico en que no puede en él «tratarse del concepto abstracto de la especie», pues «el reflejo artístico muestra siempre a la humanidad en forma de individuos y destinos individuales», ⁴¹ aunque esos individuos y sus destinos se relacionen con nosotros por su tipicidad. En última instancia, la característica básica del reflejo artístico radica —al igual que en los otros dos— en que es «en todas sus formas un fenómeno social», ⁴² en tanto que, a diferencia de ellos, se trata de un reflejo que «renuncia a ser realidad», ⁴³ es decir, que pretende imponer su autonomía como realidad otra que la que refleja.

Todo lo cual no quiere decir que el reflejo artístico no participe del trabajo, que no se encuentren en él la conceptualización y la abstracción, ni que no pretenda incidir sobre la realidad. Pues

³⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁰ *Estética*, II, p. 20.

⁴¹ Lukács: *Estética*, I, pp. 259-262.

⁴² Lukács: *Ibid.*, p. 261.

⁴³ Lukács: *Ibid.*, p. 257.

también la obra de arte es, a su manera, *conocimiento, trabajo* y, por lo tanto, *praxis transformadora*. Todo ello opera desde una determinada relación con una formación social específica y desde una particular perspectiva de clase. Sin embargo, tal vez más aún que la mercancía —a la que Marx calificaba de «cosa rara», «llena de sutilezas metafísicas y teológicas»⁴⁴—, la obra artística, en nuestro caso la obra literaria, abunda en contradicciones. La clave de esas contradicciones, a la que es preciso estar bien atentos, se halla en ser un reflejo que pretende no ser realidad, en su apariencia de independencia absoluta —según indicábamos en nuestra primera página— frente a lo cotidiano y frente a lo científico.

Paupérrimo dogmatismo sería creer, por lo tanto, que el reflejo artístico de la realidad excluye lo que normalmente llamamos fantasía o imaginación. Bertolt Brecht, por ejemplo, ha escrito que

Realismo no equivale tampoco a exclusión de fantasía e inventiva. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista... y, sin embargo, nunca caballeros han luchado contra molinos de viento.

La lucha tan necesaria contra el formalismo, es decir, contra la deformación de la realidad en nombre de «la forma» y contra la verificación de los impulsos pretendidos en obras de arte en nombre de una idealidad social, decae a menudo entre los incautos en una lucha contra formación a secas, sin la cual el arte no es arte. En arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles⁴⁵.

Formación es aquí trabajo, el trabajo de la producción misma del texto literario en cuanto tal, que hace que sea el que es, con todas las peculiaridades formales que debemos estudiar con sumo cuidado, ya que si no atendemos a ellas se nos escapará, precisamente, aquello que distingue una obra de otra, un estilo de otros estilos.

Ahora bien, todo trabajo, toda técnica —según la llama a veces Brecht—, se dirige a la transformación del mundo. Y es aquí precisamente donde la estética idealista resulta ser simplista y abstracta, ya que supone la existencia de un ser humano permanente e inmutable, que, en cuanto artista, «penetra» o «revela» una

⁴⁴ *Capital*, I (México, 1974, 9.ª), pp. 36 y ss.

⁴⁵ *El compromiso en literatura y arte* (Barcelona, 1973), pp. 275 y 406. Las citas pertenecen, respectivamente, a los artículos titulados «Apuntes sobre el estilo realista» y «De nuevo sobre formalismo y realismo».

realidad también inmutable, en cuyo proceso crea obras de arte de valor, una vez más, eterno e inmutable. La estética marxista, en cambio, parte, como ya hemos indicado, de que toda producción es social, y que resulta *en última instancia* determinada por las relaciones de producción existentes en un momento cualquiera de la Historia humana. Y en cuanto tal, es siempre producción llevada a cabo desde una perspectiva de clase.

La obra literaria, por lo tanto, refleja una peculiar captación de la realidad que puede ser o no ideológica (en el sentido «duro» de ideología como «falsa conciencia») y que, en todo caso, pretende actuar sobre sus lectores (es decir, sobre la realidad inmediata que quiere transformar). No podemos olvidar que tanto desde la perspectiva marxista como desde los presupuestos más rigurosos del formalismo ruso, la obra literaria es un *mensaje*; peculiarísimo, sin duda, pero mensaje al fin. Hemos insistido en la relación dialéctica entre la realidad objetiva y el sujeto creador, especialmente en lo que se refiere al aspecto activo del reflejo y a su papel expresivo y artístico; tal relación funciona, sin duda, en las dos direcciones que relacionan al objeto y al sujeto: realidad y artista, obra y lector. Tanto el artista como el lector pertenecen, más o menos contradictoriamente, a clases sociales determinadas en cada momento específico de las relaciones de producción, y no pueden, por lo tanto, sino acercarse a la realidad desde su perspectiva de clase. Autor y lector se hallan mediatizados por su situación social y por la ideología dominante; los diferentes grados de mediatización suponen diferentes grados de concienciación acerca de la realidad objetiva, pues según Lenin, «es imposible vivir en la sociedad y no depender de ella». ⁴⁶ En última instancia, pues, son inevitables tanto la producción literaria como la lectura *tendenciosas* o *partidistas*. Sólo la conciencia lúcida de la función de la ideología puede salvar al productor y al lector de la presunción de inmutabilidad y validez universal de su obra y de sus juicios. Sólo desde el pensamiento marxista, un pensamiento que se piensa a sí mismo críticamente, puede empezarse a desmitificar las pretensiones ideológicas de la producción superestructural, cuyas dos peculiaridades principales son: creer en su independencia absoluta y creer, por lo tanto, que no es determinada por la His-

⁴⁶ «La organización del partido y la literatura del partido», *La literatura y el arte* (Moscú, 1971), p. 22.

toria (sino, si acaso y paradójicamente, que ella determina la Historia).

Para la crítica literaria marxista, ningún texto, del presente o del pasado, está jamás cerrado, ya que en cada lectura dicho texto pretende imponer su «mensaje» al lector que con él se enfrenta en su propio momento histórico y desde su propia perspectiva de clase. La crítica tradicional, propugnadora de los «valores eternos» del «Hombre», pretende, por una parte, deshistorizar y desclasificar todo texto, y propone la existencia de lectores que se acercan a las «obras maestras» desprovistos de su personal visión del mundo, es decir, de sí mismos. Y por otra parte, cuando esa crítica tradicional choca con la evidencia de la historicidad de la existencia, de la historicidad de toda producción, cae en el subjetivismo y en el relativismo al que nos hemos referido en el primer apartado de esta *Explicación Previa*.

Ni lo uno ni lo otro. Cada obra literaria, producto de determinadas condiciones sociales, refleja una particular visión del mundo, un modo específico de conocimiento que pretendía y sigue pretendiendo imponerse a sus lectores u oyentes: esta es su peculiar manera de intentar transformar el mundo. Frente a este hecho, la crítica literaria ha de ser, precisamente, *crítica*; ha de negarse a suspender el juicio histórico al negarse a aceptar la realidad de un texto cualquiera como algo fijo, permanente y vacío de tendencia o partidismo; ha de mantener frente a él un tipo de distanciamiento comprometido similar al que exigía Brecht frente a su propio teatro. Y de ningún modo puede olvidar que los «valores eternos» e inmutables de que se supone son portadoras las «obras maestras» han sido siempre difundidos por un aparato cultural que en nuestros días es (en las escuelas, por ejemplo) parte integral del aparato del Estado, y, en general, aparato comercial de la clase dominante. Pues

la clase que controla los medios de producción material controla también los medios de producción intelectual. Las ideas de la clase dominante son en cada época las ideas dominantes, es decir, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad resulta al mismo tiempo la fuerza *espiritual* dominante. La clase que controla los medios de producción material controla también los medios de producción intelectual... 47

47 Marx: *Ideología alemana*, ed. cit., p. 78.

O como se ha dicho no hace mucho tiempo, parafraseando las anteriores palabras de Marx, la clase dominante es

la que posee el control de la emisión y circulación de los mensajes verbales y no verbales constitutivos de una comunidad específica ⁴⁸.

La crítica literaria, por lo tanto y a la luz de todo lo dicho, ha de ser *realista*, en el sentido que hasta aquí hemos venido dando a este término. Aplicando a la crítica palabras que Brecht refería a la producción literaria misma, *realista* sería lo

que desvela la causalidad compleja de las relaciones sociales, que desenmascara las ideas dominantes como ideas de la clase dominante... que en todo subraya el momento de la transformación; que es concreto al mismo tiempo que facilita el trabajo de abstracción ⁴⁹.

Así pues y como proponía Marx, nuestra primera meta habrá de ser la reforma de la conciencia. Esto ha de hacerse, sin duda, no por vía dogmática, sino a través del estudio de la conciencia mixtificada, es decir, *ideologizada*.

En esta línea general, larga es la tradición de la crítica literaria marxista; rica, además, en fundamentales polémicas internas. Ya en los mismos Marx y Engels, grandes humanistas y lectores incorregibles de literatura, se encuentran interpretaciones germinales acerca del significado de la tragedia griega, de la obra de Balzac, de Shakespeare, e incluso las primeras críticas al realismo simplista de la novela «proletaria» que entonces se iniciaba. Pero no es hasta llegar a Franz Mehring (1846-1919) y a J. Plejanov (1856-1919) cuando empiezan a sentarse las bases para el estudio materialista de la literatura en forma coherente. Ha de tenerse en cuenta que no pueden existir el «crítico literario» marxista, o el «filósofo» marxista, o el «economista» marxista aislados profesionalmente de la praxis política, ya que, según hemos indicado, es central al marxismo la unidad de teoría y praxis, y los más de los marxistas de la segunda mitad del siglo XIX tuvieron que ocuparse

⁴⁸ F. Rossi-Landi: «Programmi della comunicazione», *Ideologie*, 16-17 (1972), p. 34.

⁴⁹ Brecht: *Op. cit.*, pp. 237-238 («Carácter popular y realismo»). Hemos modificado la traducción castellana de esta edición a la vista de otras versiones existentes.

de la organización revolucionaria. Son ejemplares, sin ir más lejos, los mismos Plejanov y Mehring. El primero, introductor del marxismo en Rusia, teórico de altura, vive sin embargo constantemente inmerso en la política, en la que fue duramente criticado por sus posiciones mencheviques; Mehring, doctor en Filosofía por la universidad de Leipzig, fue miembro del grupo *Espartaco* fundado por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, pasó muchos meses en la cárcel y murió a los pocos días de saber del asesinato de sus dos compañeros: no le sobró precisamente el tiempo para dedicarse a la literatura. A pesar de sus muchas actividades, sin embargo, Plejanov nos ha dejado —entre otras cosas— su fundamental estudio sobre *El arte y la vida social* en el que se establece la relación ideológica existente entre las poesías francesa y rusa del siglo XIX y el pensamiento burgués, mientras que Mehring, un tanto en la misma línea, tiene estudios brillantes sobre Ibsen y Dickens, entre otros. Los análisis de Plejanov son, sin duda, excesivamente mecanicistas todavía, y Mehring tiende tal vez hacia un radicalismo de izquierda sorprendentemente simplista en hombre tan sutil y culto. Pero los dos (como en alguna ocasión Rosa Luxemburgo) establecen firmemente la relación Literatura-Historia, Literatura-Sociedad; así como la noción de literatura como instrumento transmisor de ideología.

En los orígenes de la crítica literaria marxista son de suma importancia los ensayos de Lenin sobre Tolstoy, en los que, con su extraordinaria agudeza, establece el principio de la contradicción interna como clave para el estudio del reflejo en algunos textos literarios, avanzando en este terreno mucho más allá que los planteamientos de Marx y Engels sobre Balzac. Sus páginas sobre literatura y partido, sobre literatura y clases, sobre cultura socialista y cultura proletaria, son, por otra parte, absolutamente esenciales en toda meditación cultural marxista. Importante es también la crítica literaria de Trotsky, excelente escritor siempre, defensor —como Lenin mismo— de la libertad creadora, pero consciente también —al igual que Lenin— de que, en cuanto vehículo de ideología, toda obra literaria es un instrumento de la lucha de clases y como tal ha de ser tratado (aspecto este de la crítica de Trotsky que suele pasarse por alto).

Pero hay que llegar a los años veinte y treinta de nuestro siglo para que la crítica literaria marxista empiece a alcanzar su madurez. Son apasionantes las polémicas internas de estos años, refle-

jadas paradigmáticamente en la protagonizada entre Brecht y Lukács (y otros) y llevada a cabo en la revista alemana *Linkskurve*. Todo gira ahí alrededor de la noción de *realismo*, que Brecht entiende de manera crítica y libre en sus posibilidades formales —según aquí le hemos citado—, en tanto que Lukács identificaba «realismo» con *una* manera de narrar —una técnica, un estilo—, la característica del realismo burgués del siglo XIX cuyo modelo sería Balzac. Por supuesto que el asunto es muchísimo más complejo y no es fácil desentenderse —ni en la teoría ni en la *praxis*— de las ideas de Lukács, en que se tiene muy presente la posibilidad inmediata de comunicación con los lectores potenciales. Aquella polémica fue zanjada por la vía stalinista en el Congreso de Escritores de Moscú en 1934 con la decisión a favor del «realismo socialista», pero dista mucho hoy mismo de estar resuelta. Por lo demás, inevitablemente, los acuerdos entre Lukács y Brecht son múltiples y fundamentales, ya que en ningún momento se ponen en duda las nociones clave de superestructura, ideología, historicidad, lucha de clases, etc. Lukács, por supuesto —y resulta osado simplificar de tal manera obra tan compleja como la suya—, ha sido en nuestros días el gran exponente de la teoría del reflejo y el más agudo crítico del irracionalismo (de lo que, en general, él llama «vanguardia»). Y es absolutamente indispensable —si bien muy discutida— su obra sobre la novela histórica.

Los años treinta, con el alza de los movimientos revolucionarios en todo el mundo, vieron un auge de la crítica literaria marxista, dentro de una tendencia general hacia el mecanicismo. Lo que no excluye que —además de las obras primeras de Brecht y Lukács— se encuentren trabajos todavía hoy necesarios. Siempre será fructífera, por ejemplo, la lectura del inglés Christopher Caudwell —militante de base, muerto en España, donde luchó con las *Brigadas Internacionales*—, cuya *Ilusión y realidad*, estudio un tanto abigarrado de la historia de la poesía, tiene momentos de una brillantez extraordinaria. Y no estará de más recordar a Walter Benjamin, un tanto «heterodoxo», extraño siempre, cuyos estudios sobre Baudelaire (y la ciudad como alienación), así como sobre la «reproducción mecánica» del arte, siguen siendo fundamentales.

Viene luego en «Occidente» una pausa relativamente larga, a resultas de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra fría, en la

que destaca, aislado, el librito de Sartre *¿Qué es la literatura?*, obra que, a caballo entre el existencialismo y el marxismo, influyó decisivamente en el lanzamiento de la idea de la literatura como «compromiso», aunque la tendencia a subrayar el aspecto existencialista del pensamiento de Sartre no permitió que se prestara suficiente atención a sus ideas acerca de la relación entre literatura y clase (vía por la que Sartre se adentrará más adelante). Después aparece Lukács para el público general, no necesariamente partidista, como el mayor teórico marxista de la literatura. En la línea de Lukács, su discípulo Goldman pone de moda la llamada «sociología de la literatura», término que hoy nos parece un eufemismo ya que, en lo esencial, todo estudio marxista, sea cual sea su campo —arte, ciencia, filosofía— es necesariamente «sociológico», es decir, histórico y realista/materialista en el sentido que aquí hemos dado a esos términos. La noción de sociología de la literatura es, por otra parte, problemática en cuanto que puede llevar —como en el caso de Escarpit— al estudio positivista de la difusión de la obra literaria en una sociedad cualquiera sin que entre realmente en juego el principio de la producción y sin que, de hecho, se atienda a la obra literaria en cuanto tal. (En tal sentido, para hablar de lo que el lector tiene entre manos, este libro debería tal vez titularse no *Historia social de la literatura española*, sino *Historia 'crítica' de la literatura española*, en cuanto que en él pretendemos en lo posible romper con la costumbre de establecer relaciones mecánicas bien sea entre el autor y la obra o entre la obra y el consumidor de la misma.)

Frente a la obra de Lukács han sido de gran utilidad los trabajos de della Volpe, aunque, en nuestra opinión, lo mucho de positivo que tiene su atención a la forma se ve en parte desvalorizado por la polémica con Lukács, a quien della Volpe simplifica excesivamente. Y ya en nuestros días, nos parece de extraordinaria importancia la tendencia antimecanicista de la crítica literaria marxista, tanto en los trabajos sobre la producción literaria de Macherey y en los de autores como Ambrogio, el exilado español Sánchez Vázquez, Jameson y ciertos críticos hispanoamericanos, cubanos en particular.

Rica y fecunda es hoy la crítica marxista; sumamente reflexiva y polémica frente a sí misma, en sus diversas tendencias. Frente a la crítica literaria burguesa anclada en un irracional ahistoricis-

mo ⁵⁰, y con la mayor amplitud posible de criterio, partiendo de los principios básicos arriba esbozados —en los cuales todas las tendencias se asientan—, asumiendo nuestras limitaciones, en esa fecundidad pretendemos que se inscriba el presente trabajo al intentar ver de qué manera los escritores que nos ocupan se enfrentan con los problemas de la realidad, de la Historia, del hombre en sus específicas situaciones sociales. Debemos intentar descubrir el método creador que ha originado cada obra literaria, ⁵¹ que depende, como ya hemos visto, de las relaciones del autor con el mundo exterior, en el grado de concienciación o de mediatización de ese autor, en el nivel de reflejo de la realidad objetiva, en las conexiones entre forma y contenido, y sin olvidar en ningún momento la especificidad peculiar de toda obra artística y literaria.

Nada de lo cual, por supuesto, garantiza el acierto en los juicios críticos, ya que así entendida, la crítica literaria marxista no es un instrumento cuya aplicación mecánica produzca infaliblemente resultados correctos en la interpretación. Pero como se ha dicho del pensamiento marxista en conjunto,

hay que dejar claro que el marxismo no reclama para su concepción del mundo, el materialismo dialéctico, más que una ventaja: la de que dicha interpretación de la realidad ayuda a los investigadores en cada campo de la ciencia a ver y comprender los hechos... ⁵²

La crítica literaria marxista no es sino una parte del pensamiento crítico en la que tratan de ponerse en práctica las leyes científicas de la transformación histórica y de la compleja relación existente entre la base y la superestructura. En cuanto tal, sólo desde este tipo de crítica ha de ser posible una verdadera historia de la literatura, pues, de hecho, podríamos afirmar que la literatura no es sino una rama de la Historia. Una historia de la literatura en la cual la evolución de las «formas» se entienda al propio tiempo como autónoma y determinada, ⁵³ y en la cual el caso particular, la particularidad de cada texto, se presente como realidad en sí y

⁵⁰ Cf. Lukács: *Sociología de la literatura* (Barcelona, 1966), p. 200.

⁵¹ Lukács: *Ibid.*, p. 140.

⁵² Emile Burns: *Introducción al marxismo* (México, 1972), p. 108.

⁵³ Cf. Fischer: *Op. cit.*, p. 181: «La forma es experiencia social solidificada».

como reflejo de un momento histórico sobre el cual tenemos la obligación de generalizar sin caer en abstracciones. Lo que no ha de hacernos olvidar que por correcto que sea el enfoque, siempre entra en juego el sujeto, y con él, entre otras muchas cosas, la ignorancia o sabiduría de los investigadores. También aquí ha de tenerse muy en cuenta que hablamos de una relación dialéctica sujeto-objeto, puesto que la crítica literaria no es sino un aspecto más del reflejo científico. Una crítica literaria, en fin, en la cual lo que habitualmente suele llamarse «erudición» no ha de ser

sino un medio para reencontrar el movimiento de la vida y sus conquistas ⁵⁴.

III

A partir de estas ideas, con la preocupación constante de situar autores, obras y corrientes literarias en su preciso contexto histórico, hemos querido montar y estructurar esta *Historia social de la literatura española*, que podríamos definir como «una historia dentro de la Historia». En cuanto que se trata de una historia crítica, hemos cuestionado lo más sistemáticamente posible los tópicos recibidos, intentando superar las simplificaciones degradantes y falaces. En muchos casos nuestro trabajo puede tener aspectos desmitificadores; pero no sucede así por el mero placer de hacerlo, sino, por el contrario y precisamente, con objeto de poner al descubierto las auténticas líneas de fuerza de una literatura rica y compleja. Unas líneas que —insistimos— era necesario integrar en sus coordenadas históricas. Y todo ello intentando mantenernos siempre en niveles concretos, no abstractos, realistas; pero también sin temor a la generalización necesaria.

Ha sido preciso, para empezar, llamar a las cosas por su nombre, sustituir un léxico decididamente culturalista por otro de más exacto significado histórico. Utilizar, por ejemplo, palabras como *Renacimiento*, *renacentista* o *humanismo*, significa contribuir a la persistencia de un confusionismo tan nebuloso como abrumador. Frente a tales términos hablamos de *burguesía en auge* y de *bur-*

⁵⁴ N. Salomon: *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Burdeos, 1967), p. 916.

gués, entendiendo que *humanismo* no es sino el nombre convencional tras el cual se oculta, sencillamente, la compleja ideología de la que, andando el tiempo, sería la nueva clase dominante, la Burguesía.

Los problemas con que nos hemos enfrentado durante nuestra tarea no han sido, en verdad, sencillos. Por lo pronto, como todo el que tiene la osadía de escribir una historia de la literatura, hemos tenido que abrírnos paso entre la broza crítica previa que, selváticamente, inundaba el camino de diez siglos de producción literaria que ha habido que releer —y en no pocos casos leer por primera vez— con cuidado. Pero además y muy especialmente, ha sido necesario repensarlo todo, ya que una aproximación a la historia de la literatura como la que aquí se ofrece parece ser inédita en el ámbito español, con algunas excepciones no muy satisfactorias.⁵⁵ Pues aparte de algunos trabajos de alto nivel, los manuales, las historias y las monografías, escritas por peninsulares o no, tienden al positivismo o al idealismo desenfrenado, a la repetición incansable de lugares comunes, al plagio incluso. A más de llevar, como ha dicho Juan Goytisolo, «la impronta inconfundible de nuestra sempiterna derecha».⁵⁶ Nuestra o de allende los Pirineos, cabría añadir. Por otro lado, nuestro intento de situar la literatura española en un contexto histórico realista no hubiera sido posible sin el enorme avance de la historiografía española durante los últimos veinte años: sin las obras que el lector verá citadas en sus lugares correspondientes, sin los espléndidos trabajos de historia económica y de sociología que hoy se van imponiendo, hubiera sido inútil pensar siquiera en una historia de la literatura como la aquí esbozada.

Nuestro estudio, en fin, y como decía no sin ironía Jaume Vicens Vives de su *Aproximación a la Historia de España*, pretende ser también un libro «para mayores». Esto es, para estudiantes y estudiosos que quieran acercarse a la literatura española sin anteojeras ni prejuicios, sean de signo triunfalista o negativista. Pues las cosas, en suma, son como son, esto es, como la Historia nos enseña, y no como ciertas ensoñaciones épico-nacio-

⁵⁵ Pensamos en Juan Chabás: *Literatura española, 1898-1950* (La Habana, 1952), y en Max Aub: *Manual de historia de la literatura española* (Madrid, 1974).

⁵⁶ En la «Presentación crítica» de su traducción de la *Obra inglesa* de José María Blanco-White (Buenos Aires, 1972). Hay ahora edición española.

nalistas pretenden afirmar; mas tampoco —desde el otro lado— como lo quiere una actitud comprensible pero asimismo irracional. En efecto y por ejemplo, si Cervantes es sin duda el máximo escritor de la Edad Conflictiva —el llamado «Siglo de Oro»—, no lo es exactamente debido a las razones tópicas aducidas por el tradicionalismo hispánico. Y si Lope de Vega es un paradigma de lo que hoy llamaríamos reaccionarismo, no debemos empobrecer y limitar nuestra visión histórica hasta el punto de relegarlo al desván de la España casticista, sino explicarnos el cómo y el por qué Lope representa, precisamente, tal España, una realidad innegable. De ese contraste entre un Cervantes y un Lope habrá de salir, dialéctica y concretamente, un panorama más exacto y correcto que el presentado por los defensores de la España «eterna» por un lado y el de los iconoclastas a ultranza por otro.

IV

Nuestra *Historia Social* ha sido estructurada de acuerdo con un esquema cuyas divisiones literarias coinciden —y no por casualidad, desde luego— con las históricas. Hemos organizado el libro en seis partes, que abarcan desde los orígenes medievales hasta nuestros días. La *Edad Media* (I) ha sido dividida, a su vez, en tres secciones: «El Feudalismo. Desde los orígenes hasta el siglo XIII», «La crisis del siglo XIV» y «La disgregación del mundo medieval». Tres secciones tiene también la *Edad Conflictiva* (II): «El Imperio y sus contradicciones», «Del Humanismo a la Mística», «Crisis y decadencia imperial». El siglo XVIII aparece bajo *El Despotismo Ilustrado* (III), con dos secciones: «Del casticismo al racionalismo», «La ilustración racionalista y el impacto de la Revolución Francesa». *El Siglo de la Burguesía* (IV) consta, de nuevo, de otras tres subdivisiones: «Liberalismo y contrarrevolución», «Triunfo de la Burguesía. Tradición y Revolución», «Afirmación e inseguridad burguesas. La generación del 98». *El siglo XX: Monarquía en crisis, República, Guerra Civil* (V) incluye: «Arte deshumanizado y rebelión de las masas» y «La Guerra Civil». La parte final, *La Dictadura: del Nacional-Sindicalismo a la Sociedad de Consumo* (VI), tiene también dos secciones: «La posguerra inmediata o los mitos frente a la Historia», «Continuismo y pueblo en marcha». En el propio texto se hallarán las razo-

nes lógicas de estas divisiones y subdivisiones, y el cómo y el por qué autores y obras encajan sin distorsión alguna en tales clasificaciones histórico-sociales.

Cada una de las secciones del libro va precedida de una nota introductoria (excepto el siglo XVIII, que lleva una sola de tipo general), presentación de los más importantes fenómenos y líneas de fuerza históricas de la época correspondiente; a unos y a otras se hacen en la parte literaria subsiguiente las oportunas y necesarias referencias. Y al final de cada sección se incluye una bibliografía básica y brevemente comentada, con el fin de ofrecer alguna orientación en posibles y ulteriores lecturas. Otra bibliografía aparece al final de la presente *Explicación Previa*, en la cual figuran obras y estudios en su mayor parte teóricos y metodológicos.

El lector verá en seguida que en nuestra *Historia Social* no aparecen notas a pie de página ni referencias directas a otras obras críticas. En efecto, será preciso tener en cuenta que en muchas ocasiones utilizamos, sin citarlos, algunos de los trabajos mencionados en las bibliografías, y ello de manera libre y generosa; si la utilización es literal o semiliteral, aparece tras fórmulas del tipo «como se ha dicho», «según dice un crítico», etc. Quede aquí constancia de ello, así como de nuestro agradecimiento a quienes en tal forma nos hemos apoyado. Lo mismo hemos hecho con nuestras propias publicaciones anteriores, ampliamente utilizadas aquí, a veces incluso al pie de la letra, o parafraseadas. Las únicas notas que aparecen son cosa bien diferente, y solamente en la parte medieval: «traducciones» al castellano moderno de los textos clásicos citados, y ello con el objeto de facilitar al lector no familiarizado con la lengua de la época la mejor comprensión de dichos textos.

La presente *Historia Social* se ocupa de la literatura escrita en lengua castellana —con excepción de las *jarchas* mozárabes de la temprana Edad Media— en los territorios que hoy integran el Estado Español. Entendemos que, por un lado, la literatura escrita en latín en una provincia del Imperio Romano llamada *Hispania* o en el subsiguiente reino visigodo, no pertenece, de ningún modo, al ámbito de la cultura «española», sino, precisamente, al de la latina, clásica o no. Pues nosotros, en efecto, no creemos en la *hispanidad* de los pintores de la Cueva de Altamira, de Séneca ni de San Isidoro. Por otro lado, la coexistencia durante toda la Edad Media de tres culturas en la Península Ibérica —cristiana,

judía, musulmana— plantea, sin lugar a dudas, el problema evidente del *mudejarismo*, de la simbiosis de esas tres civilizaciones. Tal hecho, absolutamente fundamental y característico de *lo español*, es tenido en cuenta en el presente libro en todo momento, pero ello no significa que nos ocupemos aquí de las importantes manifestaciones literarias en lengua árabe o hebrea del abigarrado mundo medieval. La nuestra no es una historia imperialista. Y por razones semejantes, tampoco nos ocupamos de la literatura de las restantes nacionalidades peninsulares cuando éstas se han expresado en sus propias lenguas: Cataluña, Euskadi, Galicia, Portugal.

V

Este es un libro colectivo, resultado de un proyecto también colectivo, en el cual cada uno de los participantes y desde el momento en que surgió la idea, ha compartido problemas, dudas, investigación, trabajo y esperanza. Desde el primer día, cuando nuestra intención consistía en hacer un modesto manual, auténtico breviario de la literatura española y de sus coordenadas histórico-sociales (en la línea de, por ejemplo, la ya citada *Aproximación* de Vicens Vives), a hoy, en que ese «manual» ocupa ahora tres tomos, ha pasado largo tiempo. Hacemos gracia al lector de una narrativa de las diversas dificultades que hemos debido superar hasta llegar al momento de poder escribir estas líneas de presentación y explicación, empezando por el simple hecho de la dispersión geográfica de los autores y terminando por las largas, agotadoras a veces, discusiones sobre cómo tratar determinados y concretos aspectos, o sobre la forma que tal tratamiento debería tener. Por todo ello, en fin, la responsabilidad de lo que en esta *Historia Social* se dice y cómo se dice es también una responsabilidad colectiva y solidaria.

Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a la *Editorial Castalia* y a quienes dentro de ella se han mostrado en todo momento tan pacientes y comprensivos con nuestros retrasos e indecisiones: Federico Ibáñez Soler, Elena Catena y Andrés Amorós, director este último de la serie «Literatura y Sociedad». Los tres, por otra parte, nos han hecho sugerencias y comentarios y proporcionado datos, incorporados muchas veces a nuestro libro

de una u otra manera. Otros amigos también nos han ayudado generosamente a la hora de recabar de ellos información sobre ciertos aspectos específicos: José Rubia Barcia y Francisco Caudet para algunos detalles sobre la literatura republicana de la Guerra Civil, así como Antonio Ramos-Gascón; Angel Berenguer y José Ruibal para el novísimo teatro español. José Esteban, Mauro Armiño y Gustavo Domínguez nos han proporcionado más de una información bibliográfica.

A otro nivel, no podemos olvidar a los miembros del colectivo *Pedro Rojas*, cuyas discusiones han influido en ciertos aspectos de los análisis de la novela de posguerra. Recordamos también a quienes a lo largo del proceso de organización y redacción de esta *Historia Social* han tenido la oportunidad y el interés de leer alguno de los capítulos y de hacer, asimismo, observaciones que casi siempre han resultado de mucho valor para nosotros. En este sentido, merecen especial mención algunos de nuestros estudiantes avanzados de las respectivas universidades en que enseñamos, en cuyas clases y seminarios hemos presentado partes de nuestro proyecto. Tales presentaciones nos han sido de enorme interés, y más de una vez, ante las observaciones y críticas de esos estudiantes, hemos modificado algunos aspectos de nuestro libro o insistido más en otros. Pues, en efecto, no hay teoría sin práctica.

Madrid, 1978

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE BASE TEÓRICA Y METODOLÓGICA

- Adorno, T. W.: *Notas de literatura* (Barcelona, 1962).
Althusser, Louis; Balibar, E.; Poulantzas, N., et al.: *Para una crítica del fetichismo literario* (Madrid, 1975).
Ambrogio, I.: *Ideologías y técnicas literarias* (Madrid, 1975).
Arvon, Henri: *La estética marxista* (Buenos Aires, 1972).
Balibar, E.: Cf. Althusser, Louis.
Baxandall, Lee: *Marxism and Aesthetics. A Selected Annotated Bibliography* (Nueva York, 1968).

- Brecht, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte* (Barcelona, 1973).
- Caudwell, Christopher: *Illusion and Reality* (Londres, 1937).
- Dmitrieva, N. A.: *Ensayos de estética marxista-leninista* (Montevideo, 1961).
- Eagleton, Terry: *Literatura y crítica marxista* (Madrid, 1978).
- Engels, Friedrich: «Against Mechanicism and Vulgarization of Marxism in Literary Criticism», *International Literature*, IV (1934), 80-89.
- : Cf. Marx, Karl.
- Finkelstein, Sidney: «The Form and Content of Art», *Mainstream*, XVI (1963), 30-49.
- Fischer, Ernst: *El artista y su época* (Madrid, 1972).
- : *La necesidad del arte* (Barcelona, 1973, 3.ª).
- : *Arte y coexistencia* (Barcelona, 1973).
- Fox, Ralph: «The Relation of Literature to Dialectical Materialism», *Aspects of Dialectical Materialism* (Londres, 1934).
- : *La novela y el pueblo* (Madrid, 1975).
- Gallas, Helga: *Teoría marxista de la literatura* (Buenos Aires, 1973).
- García Buchaca, Edith: *La teoría de la superestructura, la literatura y el arte* (La Habana, 1961).
- Gisselbrecht, André: «Notas para una estética marxista», *Unión*, IV, 4 (1965), 14-20.
- Goldman, Lucien: *Para una sociología de la novela* (Madrid, 1975, 2.ª).
- Gorki, Maxim: Cf. Zhdanov, Vladimir.
- Gramsci, Antonio: *Literatura y vida nacional* (Buenos Aires, 1961).
- : *La formación de los intelectuales* (México, 1967).
- : *Cultura y literatura* (Barcelona, 1973, 3.ª).
- : *Antología* (Madrid, 1974).
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vv. (Madrid, 1971, 4.ª).
- Jakubowsky, Franz: *Las superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la Historia* (Madrid, 1973).
- Jameson, Frederic: *Marxism and Form* (Princeton University Press, 1971).
- Korshunov, A. M.: *La teoría del reflejo y la actividad creadora* (Madrid, 1976).
- Lenin, Vladimir Illich: *La literatura y el arte* (Moscú, 1971).
- : *Materialismo y empiriocriticismo* (Madrid, 1974).
- y Mao Tsé-Tung: *Arte, literatura y prensa* (México, 1969).
- Lotman, Iauri: *La structure du texte artistique* (Paris, 1973).
- Lukács, Gyorgy: *La novela histórica* (México, 1966).
- : *Sociología de la literatura* (Barcelona, 1966).
- : *Aportaciones a la historia de la estética* (México, 1966).
- : *Estética*, 4 vv. (Barcelona, 1966-1972).
- : *Prolegómenos a una estética marxista* (Madrid, 1969, 2.ª).
- : *Teoría de la novela* (Barcelona, 1974, 2.ª).
- Lunacharsky, Anatoli V.: *On Literature and Art* (Moscú, 1965).
- : «Tesis sobre las tareas de la crítica marxista», *La Gaceta de Cuba*, 112 (mayo-junio, 1973), 14-21.
- Macherey, Pierre: *Pour une théorie de la production littéraire* (París, 1974).
- Mao Tsé-Tung: *On Literature and Art* (Pekín, 1967, 3.ª).
- : Cf. Lenin, Vladimir Illich.

- Mao Tun: «The Key Problems in Art and Literature», *Chinese Literature*, IV (1956), 223-228.
- Marx, Karl: *Crítica de la economía política* (Madrid, 1970).
- : *Textos sobre la producción artística* (Madrid, 1972).
- : *La ideología alemana* (México, 1974, 3.^a).
- : *Manuscritos: economía y filosofía* (Madrid, 1974, 5.^a).
- : *Obras escogidas*, 2 vv. (Madrid, 1975).
- y Engels, Friedrich: *Sobre arte y literatura* (Buenos Aires, 1964).
- Mészáros, István: *Marx's Theory of Alienation* (Londres-Nueva York, 1972).
- Miasnikov, A.: Cf. Parjómenko, M.
- Morawski, Stefan: «Lenin as a Literary Theorist», *Science and Society*, XXIX (1965), 2-25.
- : «The Aesthetic Views of Marx and Engels», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII (1969-1970), 301-314.
- Parjómenko, M., y Miasnikov, A., eds.: *El realismo socialista en la literatura y el arte* (Moscú, s. f.).
- Paz, Alfredo de: «Sociología del arte y sociedad dividida», *Unión*, IX, 2 (1970), 154-172.
- Pavlov, Todor: «The Firm Foundations of the Marxist Theory of Cognition and Aesthetics», *Culture and Life*, II, 7 (1959), 36-39.
- Plejanov, J.: *El arte y la vida social* (México, 1973).
- Ponzio, Augusto: *Producción lingüística e ideología social* (Madrid, 1974).
- Portuondo, José Antonio: *Estética y revolución* (La Habana, 1963).
- : «Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea», *Casa de las Américas*, XII, 71 (1972), 5-13.
- Poulanzas, N.: Cf. Althusser, Louis.
- Rodríguez, Juan Carlos: *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (Madrid, 1974).
- Sánchez Macgrégor, Joaquín: «En torno a la estética marxista», *Unión*, II, 7 (1963), 33-42.
- Sánchez Vázquez, Adolfo: *Las ideas estéticas de Marx* (México, 1965).
- : *Estética y marxismo*, 3 vv. (México, 1975, 2.^a).
- : «Notas sobre Lenin, el arte y la revolución», *Casa de las Américas*, XII, 71 (1970), 14-20.
- : *Antología de textos de estética y teoría del arte* (México, 1972).
- Sartre, Jean-Paul: *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires, 1972, 3.^a).
- Solomon, M., ed.: *Marxismo and Art* (Nueva York, 1973).
- Soutchkov, Boris: *Les destinées historiques du réalisme* (Moscú, 1971).
- Thomson, George, D.: *Marxismo y poesía* (La Habana, 1969).
- Timofeyef, N.: *Fundamentals of the Theory of Literature* (Moscú, 1963).
- Tinianov, Iuri: *El problema de la lengua poética* (Buenos Aires, 1972).
- Trotsky, León: *Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*, 2 vv. (París, 1969).
- Varios: *Littérature et Idéologie*. Número especial de *La Nouvelle Critique*, 39 bis (1970).
- Varios: *Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*, «Sobre la cultura artística y literaria. Tesis». *Casa de las Américas*, XVI, 99 (1976), 5-25.
- Vigotski, L. S.: *Psicología del arte* (Barcelona, 1972).

Volpe, Galvano della: *Crítica del gusto* (Barcelona, 1966).

——: *Historia del gusto* (Madrid, 1972).

Zéraffa, Michel: *Novela y sociedad* (Buenos Aires, 1973).

Zhdanov, Vladimir: «Some Recent Soviet Studies in Literature», *Soviet Literature*, VIII (1956), 141-148.

—— y Gorki, Maxim: *Literatura, filosofía y marxismo* (México, 1968).

I

EDAD MEDIA

I.1. EL FEUDALISMO. DESDE LOS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIII

Nota introductoria.

- 1A. En los albores medievales. La primera lírica.
- 1B. Aristocracia, propaganda y algo más. La épica.
- 1C. Polémicas, discusiones y debates.
- 1D. Mester de Clerecía e intereses creados. Gonzalo de Berceo.
- 1E. Cultura y sociedad totalizadoras. Alfonso X y la prosa.

Bibliografía básica.

I.1. EL FEUDALISMO. DESDE LOS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIII

NOTA INTRODUCTORIA

El Occidente surgido de la caída del Imperio Romano (s. v) se organiza social y políticamente en un sistema orgánico y cerrado, el feudalismo. Sus relaciones de producción se basan en una economía natural y agrícola, para el uso inmediato, en que el intercambio comercial funciona en muy escasa medida, a lo que contribuye poderosamente el hecho de la existencia de ciudades pequeñas y aisladas. Más en concreto: los poseedores de los medios de producción —los terratenientes— se apropian del excedente productivo de los campesinos; esos poseedores pertenecen a la nobleza y a la Iglesia, y están relacionados en sus diversas jerarquías por razones de poder económico y por lazos de vasallaje contractual. Los campesinos, adscritos a la tierra, se hallaban sometidos a rígidas prestaciones y exacciones, a cambio de la protección por parte del señor, civil o religioso. Esta estructura socio-económica es refrendada teológicamente por la Iglesia: el rey (en principio, el primero entre sus iguales) lo es por derecho divino y hace las veces de Dios en sus territorios. La llamada *teoría descendente* será articulada y manejada continuamente por la Iglesia, desde San Agustín en el siglo v hasta Santo Tomás en el XIII. El sistema, teóricamente y para sus privilegiados, es perfecto: cada hombre nace en una determinada situación social y su papel consiste en vivir de acuerdo con ella; de este modo no sólo contribuirá al bien común, sino que salvará su alma y llegará al Reino de los Cielos, no menos jerarquizado que el de este mundo. La insatisfacción social, la rebeldía contra los poderes establecidos, suponen incurrir en la ira de los señores, del rey y de Dios mismo; todos los movimientos socio-religiosos de protesta serán sofocados

violentamente por la fuerza de las armas y de los anatemas, como en el caso de los albigenses, entre otros muchos. En el propio *Poema de Mio Cid* hallamos un pequeño y revelador caso: quien desobedezca la orden real de no ayudar a Rodrigo, ha de saber

que perderié los haberes et los ojos de la cara,
e aun demás los cuerpos e las almas.

La concepción filosófica de este universo supone una idea de totalidad y comunidad organicistas, en que no caben las individualidades, el aislamiento ni la soledad. Todos forman parte de un todo.

Tales creencias y el sistema que las sustentaba comenzarán a entrar en crisis en los siglos XII y XIII, si bien no de manera simultánea en los diversos territorios europeos. Ello se deberá al surgimiento de nuevos modos de producción y de distribución, al auge del comercio y de la relación mercancía-dinero, es decir, de la economía monetaria precapitalista, y a la agudización —a otro nivel— del conflicto por el control efectivo del poder entre nobleza y monarquía.

De hecho, en parte alguna se da en pureza el sistema feudal. Entre los más excepcionales, sin embargo, figuran los países cristianos hispánicos, si bien Cataluña —a este respecto apéndice de Francia— es un caso aparte. En la Península, en efecto, debido a sus peculiares características históricas, como la presencia musulmana, las variadas y continuas relaciones entre ambas culturas y el fenómeno de la llamada «Reconquista», el desarrollo del feudalismo no alcanzó nunca el nivel europeo. La repoblación de los territorios del valle del Duero, por ejemplo, supone la existencia de una masa de pequeños propietarios campesinos libres, lo que impide la formación de un sistema feudal cerrado. Pero sus presupuestos teóricos e ideológicos funcionan claramente.

El siglo XII significa un auténtico despertar económico y cultural. Las ciudades crecen, y con ellas las rutas comerciales (pese a las limitaciones peninsulares, se produce el interesante hecho de barcos vascos comerciando por el Mediterráneo), la artesanía y la nueva economía monetaria, con lo que el sistema feudal basado en la producción para el simple consumo comienza a no satisfacer las necesidades de las capas más emprendedoras de la sociedad en desarrollo. Todo lo cual puede observarse, a nivel hispánico, en el florecimiento del *Camino de Santiago*, de los bur-

gos que lo flanqueaban y de los «burgueses» que los habitaban. Será Italia la avanzadilla de este proceso, pues en la Península todo ello no se reflejará de modo notorio hasta el siglo XIII. No es casualidad que este despertar socio-económico vaya acompañado de unas nuevas manifestaciones culturales, como la creación de las primeras universidades y del rico estilo gótico; surgen también las tempranas traducciones al latín de obras árabes y clásicas.

Pero debido probablemente a las especiales circunstancias de los países cristianos hispánicos, a sus divisiones internas y a la fuerte presión ejercida por las oleadas de invasores africanos, y si bien Alfonso VI de Castilla conquista en 1085 la importante ciudad de Toledo, la derrota de Alarcos en 1195 ante los almorávides siembra la confusión entre los cristianos, cuya recuperación no llegará hasta 1212, con la espectacular victoria de Las Navas de Tolosa sobre los almohades. En el siglo XIII, en efecto, tendrán lugar las grandes conquistas de Fernando III: Córdoba, Sevilla, Cádiz. Hacia 1210 se crea en Palencia la primera universidad; la segunda, la de Salamanca, pocos años después. Por los mismos tiempos penetra el gótico en la Península, y los trabajos de la Escuela de Traductores de Alfonso X *el Sabio* propagan la ciencia oriental por Occidente; es también la época de la creación de la prosa castellana y el momento en que comienza la influencia de Aristóteles. El siglo XIII, en fin, ve la aparición de dominicos y franciscanos, que tanto habrían de influir en las diferentes esferas de la vida medieval.

I.1.A. EN LOS ALBORES MEDIEVALES. LA PRIMERA LÍRICA

Desde el año 711, fecha de la invasión árabe de la Península, el mundo hispánico medieval adquiere caracteres bien diferentes a los europeos. A la existencia de cristianos y musulmanes se une la de los judíos; una ciudad peninsular cualquiera contará con tres barrios bien delimitados. Pero hay también otros grupos étnico-sociales, como los mudéjares y los mozárabes; los primeros, musulmanes en territorio cristiano; los segundos, cristianos en territorio musulmán. Es preciso recordar, además, que los reinos cristianos hispánicos constituían unidades políticas diferenciadas y de intereses a menudo contrarios, y que el juego de fuerzas incluía muchas veces alianzas con los musulmanes. También será

necesario no olvidar que el fenómeno llamado «Reconquista», de ocho siglos de duración, no es en realidad un enfrentamiento violento y continuo entre dos religiones, sino que hubo largas épocas de coexistencia y de mutua comprensión y tolerancia, incluso de influencia de unos en otros. En este contexto brota la lírica románica peninsular, en sus varias manifestaciones: la mozárabe, la gallego-portuguesa y la castellana; la poesía catalana es inseparable de la provenzal, y puede considerarse que no es en verdad nacional hasta la aparición de Ramón Llull en el siglo XIII. En esta lírica tiene papel importante la concepción simbólica —mágica en ocasiones— de la realidad, en un mundo todavía orgánico, no fragmentado. Ese simbolismo funciona a dos niveles: en el sustrato pagano, vivo todavía en la mentalidad popular, y en el estrato religioso, que aprovecha al máximo, cristianizándolos, los viejos símbolos.

La lírica mozárabe está compuesta por una deliciosa colección de *jarchas*, breves canciones que los poetas musulmanes y hebreos aprovechaban para finalizar sus poemas cultos (*muwasahat*). La *jarcha* más vieja de que se tiene noticia es anterior a 1042, pero bien podría ser previa al año 1000, para lo cual suelen aducirse razones de tradicionalidad popular. Las *jarchas* representan una expresión femenina del amor, dentro de un simbolismo y de una subjetividad actuante según esquemas bien establecidos, y de gran delicadeza y emotividad, así como de profunda sensualidad. Corresponden no a la cultura popular campesina, sino a una cultura urbana, la de las florecientes ciudades de la España musulmana, y son un perfecto ejemplo del mudejarismo social y cultural de los tres pueblos y las tres religiones peninsulares de la Edad Media. Si bien las *jarchas* originales son de exclusiva temática erótica, los poetas que las toman de la minoría mozárabe las utilizan para sus propios fines, en ocasiones incluso políticos, como en el siguiente caso, en que una ciudad recibe la visita de cierto personaje importante:

Des kand mew Sidiello béd
—¡tan bona l-bixara!—
komo rayo de sol yésed
en Wad al-hayara.¹

¹ «Cuando mi Cidiello viene, / ¡qué buena albricia! / Como un rayo de sol sale / en Guadalajara.»

En conjunto, se trata de un interesante fenómeno socio-cultural: las sencillas canciones de los mozárabes son recogidas y utilizadas por los grandes y exquisitos poetas no cristianos y no románicos, que las incorporan a sus composiciones cultas.

Mucho más compleja es la lírica gallego-portuguesa. Ofrece, para empezar, frente al anonimato popular de las jarchas, la presencia de abundantes autores conocidos y de todas clases sociales, desde reyes —como Alfonso *el Sabio* o don Dionís, su nieto— a clérigos y juglares; el más antiguo del que se tiene noticia nació en 1141. Las indudables características provenzales que esta lírica presenta se han explicado por la afluencia de peregrinos de allende el Pirineo a la tumba de Santiago de Galicia, «descubierta» en el siglo IX. La influencia provenzal aparece claramente en dos de los grupos en que suele dividirse la lírica gallego-portuguesa, en las *cantigas de amor* y en las *de escarnio*, las primeras dentro del mundo del amor cortés, tan típicamente feudal, y las segundas entroncadas con el *sirventés* satírico. Los mismos autores que componían los alambicados conceptos cortesanos en las cantigas de amor podían escribir pornográficas y realistas cantigas de escarnio o críticas sociales y políticas, como Alfonso X, autor de las conocidas *Cantigas de Santa María*. Un dato más y de gran significación es el hecho de que en las cantigas de escarnio abundan, además, las parodias y desmitificaciones del amor cortés y de la poesía idealista, así como las críticas concretas de tipo social, por ejemplo contra infanzones y pequeños nobles, que encontraremos de nuevo y más adelante en la literatura castellana del siglo XIII; se ataca también la inmoralidad clerical. He aquí un fragmento de Pero da Ponte, escudero él mismo, de la época de Fernando III *el Santo* y de Alfonso X *el Sabio*:

En almoeda vi estar
 oj' un ricom' e diss' assi:
 —Quen quer un ricome comprar?
 E nunca i comprador vi
 que o quisesse nen en don,
 ca dizian todos que non
 daria un soldo por si.

.....

E, u foron polo vender,
 preguntarō-no en gran sen:
 —Ricom', que sabedes fazer?
 E o ricome disse: —*Ren...*²

El grupo de las *cantigas de amigo* —en las que canta una joven— ofrece, entre otras situaciones típicas, poemas de romería, en conexión con los viejos ritos de fecundidad; poemas en que la enamorada, en soledad, contempla el mar desde la orilla... Siempre con obvias y continuas referencias a la naturaleza, al contrario de lo que sucede en las jarchas mozárabes, de acuerdo con dos diferentes realidades sociales: la campesina y marinera de Galicia, la ciudadana mozárabe.

La lírica castellana primitiva está formada por canciones y villancicos tradicionales que, salvo muy escasas excepciones, no constan por escrito hasta finales del siglo xv o ya en el xvi. Las coincidencias generales con las jarchas y con las canciones gallego-portuguesas son evidentes, especialmente en lo que se refiere a la utilización del simbolismo erótico y de la naturaleza. Sin embargo, la más vieja canción castellana conservada es de tipo histórico y militar, alusiva a la derrota que costó la vida al caudillo musulmán Almanzor el año 1002:

En Cañatañazor
 perdió Almançor
 el atamor.³

Abundan las canciones de trabajo campesino, de romería, etc., y no faltan, desde luego, las relacionadas con fiestas y motivos de origen erótico pagano, formando un auténtico cuadro de vida y costumbres. La lírica castellana tradicional será considerada más ampliamente en I.3.C.

² «En la almoneda vi estar / hoy un ricohome, y dijo así: / '¿Quién quiere un ricohome comprar?' / Y nunca allí comprador vi / que lo quisiese ni regalado, / pues decían todos que no / darían ni un sueldo por él / ... / Y cuando fueron a venderlo / le preguntaron con gran sentido: / 'Ricohome, ¿qué sabes hacer?' / Y el ricohome dijo: 'Nada...'.»

³ «En Calatañazor / perdió Almanzor / el tambor.»

I.1.B. ARISTOCRACIA, PROPAGANDA Y ALGO MÁS. LA ÉPICA

En el código legal de *Las Siete Partidas* se ordena que los juglares «non dixiessen ante [los caballeros] otros cantares sinon de gesta o que fablassen de fecho d'armas», pues así «les cresçían los corazones et esforzábanse haciendo bien». Alfonso *el Sabio* sigue la vieja tradición germánica ya descrita por historiadores romanos y puesta al día convenientemente por personajes de la categoría de Isidoro de Sevilla o Carlomagno. Todo ello indica ya, de entrada, que la épica puede definirse como el arte de propaganda de la clase dominante feudal, arte de origen germánico y desarrollado, precisamente, entre pueblos con tales raíces, como es el caso de Castilla. Es tan obvia la relación épica-propaganda-clase dominante-héroe, que el género ejemplifica de modo paradigmático el hecho de que las ideas dominantes en una época determinada sean las de la clase entonces dominante. La épica es un arte público, oral y juglaresco, y subsiste como tal mientras subsiste la sociedad a que pertenece, el mundo cerrado y orgánico del feudalismo, mientras no se produce la fragmentación de este sistema. La idea de *totalidad*, por lo tanto, es de especial importancia en la épica, y aparecerá encarnada en el oportuno y necesario héroe, el cual, a su vez, representará en sí mismo, en su personalidad, los valores reales o míticos de su comunidad. El héroe épico no es un individuo; su destino es el destino de esa comunidad a la que pertenece. Por otro lado, es evidente que en muchas ocasiones el claro intento propagandístico de los poemas épicos castellanos se une con las alabanzas a un cierto monasterio, a favor de los intereses económico-políticos del mismo, que aparecerá inextricablemente enlazado con la historia del país. A veces, como en el caso del *Poema de Fernán González* —que veremos poco después—, se llega a presentar una simple y escueta petición —en forma épica y mitificada— de ayuda económica y de protección oficial.

Es notoria la escasez de poemas épicos peninsulares frente a, por ejemplo, la abundancia de gestas francesas. Se conservan profusiones en las crónicas medievales que señalan la existencia de poemas hoy perdidos, como el *Cantar de los Siete Infantes de Lara* (o Salas), del que se han reconstruido unos 550 versos. Se sitúa éste en tiempos del segundo conde de Castilla, Garci Fernández, fue compuesto hacia el año 1000 y es básicamente legen-

dario. En rigor, contamos con cuatro textos épicos, si bien uno de ellos, el *Cantar de Roncesvalles* (de finales del siglo XIII), no es sino un breve fragmento de cien versos. Los tres restantes son el *Poema de Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo* y el *Poema de Mio Cid*.

El primero fue compuesto por un monje del monasterio de San Pedro de Arlanza —tan importante en la vida castellana primitiva— y constituye en realidad una reelaboración por la *cuarderna vía* (véase más adelante, I.1.D) de otros textos hoy perdidos sobre los hechos del primer conde de Castilla, Fernán González, muerto en 970. Se trata de una habilidosa mezcla de elementos históricos, ficticios y folklóricos al servicio concreto del convento de Arlanza y de sus intereses económicos, que se ponen a la par de los de Castilla y de los del primer conde. Tras un espectacular elogio de la Península Ibérica —superior en todo al resto del mundo conocido— nos dice el poema:

Pero de toda España Castiella es mejor,
 porque fue de los otros el comienço mayor,
 guardando e temiendo siempre a su señor,
 quiso acreçentarla assí el Criador.
 Aun Castiella la Vieja, al mi entendimiento,
 mejor es que lo ál, porque fue el cimientto,
 ca conquirieron mucho, maguer poco conuiento;
 bien lo podedes ver en el acabamiento.⁴

El humilde fraile que profetiza el esplendoroso futuro de Fernán González y de Castilla, exclama:

Mas ruégote, amigo, e pídotelo de grado,
 que quando hobieres tú el campo arrancado,
 véngasete en miente deste convento lazado,
 e non se te olvide el pobre hospedado.⁵

⁴ «Pero de toda España, lo mejor es Castilla, / porque fue muy superior a los otros países, / por ser fiel y temer siempre a su señor, / Dios quiso así favorecerla. / Y Castilla la Vieja, según yo pienso, / es mejor que todo lo otro, porque fue el cimientto, / porque conquistaron mucho, a pesar de ser poca gente; / bien lo podéis ver al final de la historia.»

⁵ «Mas te ruego, amigo, y te lo pido por favor, / que quando hayas ganado la batalla / te acuerdes de este convento miserable, / y no te olvides del pobre hospedaje que te dimos.»

El conde promete construir una nueva iglesia, enterrarse en ella y hacer grandes y continuas mercedes al monasterio. El *Poema de Fernán González* es pieza de gran valor para observar cómo se unen los destinos de Castilla con los de un determinado y poderoso monasterio, como ocurrirá en cierto modo en el *Poema de Mio Cid* con San Pedro de Cardeña, y fuera ya de la épica en algunos poemas de Gonzalo de Berceo con San Millán de la Cogolla. Pues los monasterios no son solamente centros de cultura durante la Edad Media, sino también fuertes organismos económicos y sociales autónomos, y muy importantes en el sistema político de fuerzas.

Dejando aparte las fabulosas *Mocedades de Rodrigo*, ya del siglo XIV y muestra de la degeneración de la épica, es preciso ocuparse ahora y con algún detenimiento del POEMA DE MIO CID, la obra maestra de la épica castellana. El único texto conservado no es, en realidad, sino *una* versión del cantar, de hacia finales del siglo XII o comienzos del XIII; el autor es quizá un clérigo culto que no olvida en ningún momento ni sus intereses político-sociales ni el público a quien se dirige. La teoría de *los dos autores* —uno responsable de la parte «histórica» del poema y otro de la parte «novelesca»— no parece tener gran base de sustentación. Rodrigo Díaz, nacido en Vivar hacia 1043 y muerto en 1099 tras la conquista de Valencia es el héroe de este —por tantas razones— extraordinario poema, perfecto ejemplo de literatura propagandística. Pero la glorificación y mitificación de Rodrigo en su poema es correlato ineludible de la de Castilla y de lo castellano, dentro de un marco antinobiliario y realista claramente delimitado.

Es evidente que puede hablarse aquí de *propaganda*, como al tratar en conjunto de la épica medieval, pero será preciso anotar cuidadosamente qué tipo de propaganda y al servicio de qué encontramos en el *Poema de Mio Cid*. Si aceptamos que en un poema épico existe tradicionalmente un desarrollo en tres etapas de orden-desorden-orden, debemos aceptar también que se trata, a fin de cuentas, de la recuperación de un orden inicial perdido o alterado, recuperación que se lleva a cabo por medio de la intervención del héroe; ese orden supone, como es natural, la perpetuación del sistema establecido, el feudal. Mas en el *Poema de Mio Cid* el orden resultante no coincide con el del comienzo. Las actividades de Rodrigo y de sus mesnadas de extracción popular o baja indican que el mundo ya no es estático ni inmóvil. Se trata, en

efecto, de un «nuevo orden» (siempre en el poema), en el que la alta nobleza ha perdido su prestigio y su papel representativo; en el que el rey lo es otra vez gracias al Campeador; en el que las aspiraciones castellanas se cumplen de modo inequívoco; en el que «los de abajo» y los primeros burgueses han hecho su aparición. Se trata, en fin, de una propaganda que ya no está, en modo alguno, al servicio del feudalismo en sentido estricto, de una propaganda dirigida contra el sistema y la clase dominante.

Tres niveles estructurales pueden apreciarse en el *Poema de Mio Cid*, que, entrelazados, producen un falseamiento de la Historia y una mitificación de Rodrigo y de Castilla. El primer nivel es el *político*: Castilla frente a León. Hay que recordar la tradición antileonesa de Castilla, abundantemente documentada, de una Castilla que pretende mantener sus raíces germánicas. Es preciso tener en cuenta que los enemigos del Cid en el poema, los que han conseguido su destierro, son grandes nobles y, en conjunto, de origen leonés; el rey mismo, Alfonso VI, es un intruso, monarca de Castilla tras el asesinato de Sancho II en 1072. El poema se destina, por otro lado, a un público básicamente burgalés, con la carga de connotaciones políticas que ello supone: Burgos, «capital» de Castilla, representante de «lo castellano»; es fundamental, además, el papel del monasterio de San Pedro de Cardena, foco de castellanismo. Entre muchos datos aducibles, basta quizá mencionar el final del poema, el *juicio de Dios* en Toledo ante Alfonso VI, triunfo apoteósico de lo germano-castellano-cidiano ante lo romano-leonés, y que, significativamente, no se corresponde con la realidad histórica. En tal contexto hay que interpretar unos versos aparentemente sorprendentes, en que el rey quiere compartir su escaño con el Cid:

Venid acá seer comigo, Campeador,
en aqueste escaño quem diestes vos en don;
maguer que algunos pesa, mejor sodes que nos.⁶

La humillación de lo leonés es así total.

El segundo nivel es el *socio-económico*: pueblo frente a oligarquía aristocrática cortesana. Rodrigo Díaz pertenece a la clase de *infanzones*, pequeños nobles ligados todavía personalmente a

⁶ «Ven a sentarte conmigo, Campeador, / en este escaño que tú me regalaste; / aunque a algunos les pesa, mejor eres tú que nosotros.»

la economía agraria. Es bien significativa la acusación hecha por los aristócratas contra el Cid:

¡Fosse a río d'Ovirna los molinos picar
e prender maquilas commo lo suele far!⁷

La hostilidad entre infanzones y aristócratas, tan obvia en el poema, se corresponde con la histórica: los primeros luchan por el ascenso social; los segundos defienden el coto cerrado de sus privilegios de clase. Se ha sugerido incluso que la expresión *fijodalgo*, *hidalgo* (literalmente, «hijo de lo que posee»), haya sido originalmente un calificativo despectivo inventado por los infanzones para desprestigiar a los grandes nobles, superiores en riqueza y poder, pero no en *linaje*. Por otro lado, no es arriesgado ver ya en el *Poema de Mio Cid* el brote de una nueva clase, la burguesía, que sería, por su apoyo al infanzón, lo que realmente daría al cantar su tono antiaristocrático. El verso 17 es revelador a este respecto; cuando Rodrigo atraviesa la ciudad de Burgos camino del exilio, para verle partir, y con tristeza,

burgeses e burgesas, por las finiestras sone.⁸

Burgeses, no *burgaleses*. De este modo, los intereses de la incipiente burguesía se unirían con los del infanzón, en ataque combinado contra la aristocracia. Y es preciso no olvidar que, en su mayoría, los soldados del Cid son gentes miserables, y tanto, que abundan los que no tienen ni espada. En el poema se insiste en el hecho de que lo que hace Rodrigo es «ganarse el pan», señalando así la diferencia básica entre la aristocracia, por un lado, y los infanzones, la burguesía y las masas populares por otro. Los grandes «traidores» del poema son los *mestureros* cortesanos que rodean a Alfonso VI y los infantes de Carrión, en quienes brillan por su ausencia los supuestos valores de su categoría social. El casamiento de los infantes con las hijas del Cid es ahistórico, pero esta ficción es imprescindible en el poema y en su intención antinobiliaria, así como para glorificar a Rodrigo. Lo mismo ocurre

⁷ «¡Que se vaya al río Ovirna a trabajar en los molinos / y a hacer maquilas, como lo suele hacer!»

⁸ «Burgueses y burgesas, en las ventanas están.»

con el conde de Barcelona, otro personaje de la clase dominante contrapuesto al infanzón desterrado y *malcalçado* que es el Cid.

Para lograr el rebajamiento social y moral de la alta nobleza se acude en especial a un procedimiento de los más degradantes y fáciles de captar por las masas populares: la ironía y el humor. Recordemos el episodio de la cobardía de los de Carrión ante el león del Cid, y la «huelga de hambre» del conde de Barcelona prisionero. Se trata, además, del germen de algo que será representativo de la literatura castiza de los Siglos de Oro: la ridiculización de todo aquello que no sea puramente castellano. Está claro que en el *Poema de Mio Cid* más importante que mantener un tono tradicional y estrictamente épico es el deseo de glorificar como sea a Rodrigo, a lo castellano y a los de abajo. Por otro lado, y todavía en el segundo nivel, las motivaciones económicas no pueden ser negadas. Como dice rotundamente el texto para explicar de manera realista las actividades del Cid,

mala cueta es, señores, aver mingua de pan.⁹

O este comentario, tras una de las victorias cidianas:

a cavalleros e a peones fechos los ha ricos,
en todos los sos non fallariedes un mesquino.

Qui a buen señor sirve, siempre bive en deliçio.¹⁰

El tratamiento que en el *Poema de Mio Cid* se da a una situación tópica de los cantares de gesta, la de las espadas conquistadas en el combate, pierde todo idealismo tradicional. *Colada* y *Tizón*, las dos espadas ganadas por el Cid, no son calificadas, como podría esperarse, con los grandes y retóricos elogios habituales, sino descarnadamente valoradas cada una en «mill marcos». Han desaparecido las referencias características de la épica europea a su valor espiritual o mítico, y se cotizan, sin más, en mil prosaicas pero atractivas monedas de oro.

El tercer nivel es el individual, *el del héroe*. Rodrigo Díaz, desterrado por el rey, se enfrenta con el gran problema de recu-

⁹ «Mal asunto es, señores, tener falta de pan.»

¹⁰ «A caballeros y a peones los ha hecho ricos, / entre los suyos no encontraríais un solo miserable. / Quien sirve a buen señor, siempre vive regaladamente.»

perar su honra perdida. A este respecto, el Cid actúa como un héroe épico arquetípico, sin olvidar, como ya hemos dicho, que su destino es el destino de su propia comunidad. Así deben entenderse los discutidos versos 17-20:

Burgeses e burgesas por las finiestras sone,
plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
De las sus bocas todos dizían vna razone:
—¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señoire!¹¹

Castilla, que había hallado ya su héroe primigenio en Fernán González, vuelve a hallarlo ahora en Rodrigo Díaz, en este momento en que un nuevo rey accede al trono desde León en circunstancias bien sospechosas, y en este momento en que frente al equipo dominante de los aristócratas surge la insatisfacción popular, la burguesía y todo lo demás que ha sido visto más arriba. Alfonso aparece como rey casi extranjero, y no como perfecto, sino injusto e invidente. Si bien no hay en el poema ataques directos contra el monarca, el tono es claramente antialfonsino. Elemento fundamental es el proceso de transformación de quien a lo largo del poema recupera lentamente su posición de monarca ideal; pero —y esto es básico— porque Rodrigo «devuelve» a Alfonso lo que éste había perdido. Se produce un fenómeno de importancia radical, y todo apunta, en efecto, a señalar la superioridad del Cid. Como ha dicho algún crítico, el mundo queda *cidificado*. El falseamiento y la distorsión de los hechos históricos se manejan cuidadosamente para lograr tal resultado.

I.1 C. POLÉMICAS, DISCUSIONES Y DEBATES

Desde finales del siglo XII y durante todo el XIII —y aún más allá— se desarrolla en la Península un género poético que tradicionalmente viene llamándose «de origen francés», el de los debates. En verdad, este tipo de disputas existe también en árabe y en hebreo, así como en la literatura escrita en latín. Los temas son muy variados: religiosos o entre religiones diferentes, mora-

¹¹ «Burgueses y burgesas, en las ventanas están, / llorando de los ojos, tanto dolor sentían. / Con sus bocas todos decían estas palabras: / '¡Dios, qué buen vasallo, si tuviese un buen señor!'.»

les, amorosos, sociales, económicos, entre varios elementos de la naturaleza. El género, que gozó de gran predicamento, corresponde sin duda al gusto y a las costumbres medievales, en que se polemizaba desde el ámbito académico y palaciego hasta el tabernario. Los textos hispánicos conservados señalan una obvia tendencia a la crítica de tipo social. El primero de ellos cronológicamente es la *Disputa del alma y el cuerpo*, de la última parte del siglo XII; en el breve fragmento no faltan los ataques del alma contra los poderosos de la tierra, utilizando ya el *ubi sunt*, en claro antecedente de, entre otros, Jorge Manrique:

mezquino, mal fadado, tan mala hora fueste nado
que tú fueste tan rico, agora eres mesquino,
dim', ¿ó son tos dineros, que tú misist' en estero?
¿ó los tos moravedís, azarís et melequís
que solíes manear et a menudo contar?
¿ó son los palafrés que los cuendes ye los rés
te solien dar por to losenjar?
¿los caballos corrientes, las espuelas punentes...?¹²

A la primera mitad del siglo XIII pertenece un complicado poema en dos partes muy diferentes pero estructuralmente unidas, la *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, la primera de raíces gallego-portuguesas y provenzales y la segunda, el verdadero debate, una airada discusión entre los dos líquidos mencionados. Entre las varias y no por completo satisfactorias teorías que intentan explicar tan extraño y delicioso poema, destacan por su interés dos de signo bien diferente: que se trata de una expresión poética y críptica de la herejía cátara —de base maniquea y con connotaciones sexuales—; que es una defensa de la unidad de los contrarios. El autor, convencionalmente o no, ofrece para empezar unos interesantes datos personales que lo sitúan a nivel europeo y cortesano: es un «escolar» educado en Alemania y en Francia, ha vivido en Lombardía para aprender «cortesía» y siempre ha amado a las mujeres. Lo que sigue, el

¹² «Miserable, desgraciado, en mala hora naciste, / tú que fuiste tan rico, ahora eres miserable, / dime, ¿dónde están tus dineros, los que guardabas en escondrijos? / ¿Dónde están tus maravedises, azarís y melequís / que solías manosear y a menudo contar? / ¿Dónde están los palafrenes que los condes y los reyes / te solían dar para adularte? / ¿Los caballos corredores, las agudas espuelas...?»

escenario de una aventura amorosa, tiene todo lo necesario de la simbología erótica medieval: el jardín cerrado, el prado, los árboles y las flores, la fuente. No falta el encantador retrato de la mujer ideal del momento, de acuerdo, probablemente, con las estrictas reglas de las descripciones femeninas del amor cortés y de los ejercicios escolares (retrato que será preciso comparar con el hecho un siglo más tarde de modo tan poco convencional en el *Libro de Buen Amor*):

blanca era e bermeja
 cabelos cortos sobr'ell oreja,
 frunte blanca e loçana,
 cara fresca como maçana;
 nariz equal e dreita,
 nunca viestes tan bien feita:
 ojos negros e 'ridientes,
 boca a razón e blancos dientes;
 labros bermejos, non muy delgados,
 por verdat bien mesurados;
 por la centura delgada,
 bien estant e mesurada...¹³

Consumado el acto sexual, una paloma, revoloteando, vierte el agua de un vaso sobre el vino de otro, ambos colocados previamente entre las ramas de un árbol por la gentil dama del misterioso jardín. Comienza así la segunda parte del poema, el debate mismo. Agua y vino, en efecto, comienzan a loar sus propias cualidades y a denostar las del otro, en términos por lo general religiosos. Pues ¿quién será más importante, el agua, por la cual se hacen nuevos cristianos en el bautismo, o el vino, sangre del mismo Cristo? A otro nivel de la discusión, cada uno de los participantes acusa al otro de perversidades sin cuento: si el vino causa la «beodez» en el hombre, por ejemplo, el agua se lleva puentes y embarra caminos al llover torrencialmente. El triunfo parece ser, por último, del agua, pero el anónimo autor —o quizá el copista del manuscrito conservado— termina el debate con una nota de partidismo humorístico: «et mandadnos dar del vino».

¹³ «Era blanca y sonrosada, / cabellos cortos sobre las orejas, / frente blanca y hermosa, / cara fresca como una manzana; / nariz armoniosa y recta, / nunca visteis una tan bien hecha; / ojos negros y alegres; / hermosa boca y blancos dientes; / labios rojos y no muy delgados, / en verdad bien medidos; / por la cintura delgada, / de buen aspecto y comedia...»

Pero la más importante disputa peninsular es la de *Elena y María*, de hacia 1280. Se discute en ella algo ya conocido en la literatura europea: las cualidades de caballeros y clérigos, defendidos aquí respectivamente por sus enamoradas, Elena y María. El texto, conservado incompleto, no llega a recoger el fallo final del hipotético rey Oriol, ante quien las dos mujeres acuden en busca de solución para sus querellas, mas la simpatía del anónimo autor se orienta hacia el caballero, *infanzón* de mediana categoría social pero moralmente muy superior al *abadón* del poema. Uno y otro, en todo caso, son implacamente satirizados, tanto en las acusaciones hechas por la dama rival como, de forma harto maligna, en las defensas correspondientes. Al infanzón se le recuerda su escasa soldada y hacienda, con rasgos que traen a la memoria al hidalgo del *Lazarillo de Tormes*:

cuando al palacio va
sabemos vida que le dan:
el pan a ración,
el vino sin sazón;
sorrie mucho e come poco,
va cantando como loco;
como trai poco vestido,
siempre ha fambre e frío...¹⁴

Las tintas negras se reservan, sin embargo, para el clérigo. Dice María, en lo que pretende ser un elogio de su amante:

ca él vive bien honrado
e sin todo cuidado;
ha comer e beber
e en buenos lechos jazer;
ha vestir e calçar
e bestias en que cabalgar,
vasallas e vasallos;
ha dinero e paños
e otros haberes tantos.¹⁵

¹⁴ «Cuando al palacio va / sabemos qué vida le dan: / el pan racionado, / el vino sin sazón, / sonrie mucho y come poco, / va cantando como un loco; / como tiene poca ropa, / siempre tiene hambre y frío...»

¹⁵ «Pues él vive bien honrado / y sin ningún cuidado; / tiene qué comer y qué beber / y buenos lechos para dormir; / tiene ropa y calzado / y animales en que cabalgar, / vasallas y vasallos, / mulas y caballos; / tiene dineros y telas / y otras muchas cosas.»

Y dice Elena:

mas el cuidado mayor
que ha aquel tu señor
de su salterio rezar
e sus molaziellos enseñar;
la batalla faz con sus manos
cuando bautiza sus afijados;
comer e gastar
e dormir e folgar,
fijas de homnes bonos ennartar,
casadas e por casar.¹⁶

Al clérigo, en fin, de rey para abajo todos le respetan, quedando patente así su situación de privilegio («bien se tiene por villano / quien le non besa la mano»). Y Elena acude, por último, a un argumento irónicamente decisivo:

que más val un beso de infançon
que cinco de abadón.¹⁷

El debate coincide plenamente con los datos históricos conocidos: la medianía de ciertos caballeros; los abusos e inmoralidad de los eclesiásticos. Dos de los pilares básicos del sistema feudal aparecen así violentamente atacados. El criterio realista del debate, la desmitificación de los estamentos mencionados —o, al menos, de algunos de sus estratos—, la ironía frente a cierto tipo de tradiciones y consideraciones sociales y morales, todo parece indicar que la mentalidad del autor no coincide exactamente con los parámetros de la clase dominante.

I.1 D. MESTER DE CLERECÍA E INTERESES CREADOS. GONZALO DE BERGE

En el siglo XIII y al calor del desarrollo social del momento (véase la Nota Introductoria) aparece el *mester de clerecía*. Se

¹⁶ «Mas el mayor cuidado / que tiene tu amante / es rezar sus oraciones / y enseñar a sus monaguillos; / la batalla la hace con sus manos / cuando bautiza a sus ahijados; / comer y gastar / y dormir y descansar, / hijas de buenas gentes engañar, / casadas y por casar.»

¹⁷ «Que más vale un beso de infanzón / que cinco de abadón.»

trata de una escuela erudita y clerical —en su doble sentido—, en conexión con la vida e intereses de los monasterios, y que ofrece un aspecto cultural muy compacto. Su técnica poética es, por lo general, bien determinada y regular: estrofas de cuatro versos de una sola rima y con catorce sílabas (tetrástrofos alejandrinos monorrimos, *cuaderna vía*), al menos inicialmente. Aparece por primera vez el orgullo intelectual, inseparable del individualismo, que se irá desarrollando con lentitud, como señala el *Libro de Alexandre*, marcando sus diferencias con el arte juglaresco, con el que, sin embargo, coexiste:

mester trago feroso, non es de ioglaría;
mester es sen peccado, ca es de clerezía,
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas cuntadas, ca es grant maestría.¹⁸

Si bien la influencia de la cultura eclesiástica es evidente, la lengua es la común, y ello ha de ser así en atención a las motivaciones básicas del género, de lo que se tratará al hablar de Gonzalo de Berceo; éste dirá:

quiero fer una prosa en román paladino,
en el qual suele el pueblo hablar a su vezino.¹⁹

Los temas de dos obras del *mester de clerecía* señalan el carácter más universal y abierto de la nueva cultura, el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*. El primero cuenta la vida y hazañas de Alejandro Magno, asunto que unido a la espectacular caída del viejo héroe se hizo especialmente popular durante la Edad Media, con abundantes versiones occidentales. El extenso poema —más de 10.000 versos— ofrece un variado y abigarrado cuadro de la antigüedad helénica, al tiempo que destaca poderosamente la personalidad de Alejandro, insatisfecho ante sus victorias y conquistas, buscando siempre algo más —la sabiduría, los

¹⁸ «Traigo una obra hermosa que no es de juglaría: / obra es sin pecado, pues es de clerecía, / hablar con rimas por la cuaderna vía, / con sílabas contadas, que es gran maestría.»

¹⁹ «Quiero hacer un poema en lengua vulgar, / en la cual suele el pueblo hablar con su vecino.»

misterios del cielo y del fondo de los mares— y, por último, traicionado y asesinado de forma miserable:

Alexandre, que era rey de grant poder,
que mares nen tierra no lo podien caber,
en una fuessa ovo en cabo a caer,
que non podie de término doze pies tener.²⁰

El *Libro de Apolonio*, por su parte, se relaciona con los esquemas de la vieja novela bizantina de aventuras y viajes, de final feliz y con las habituales moralizaciones.

Pero es la obra de GONZALO DE BERCEO la que se destaca señera entre la literatura del *mester de clerecía* del siglo XIII. El sacerdote Berceo pertenecía al monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, en la Rioja, de donde probablemente fue notario; vivía aún a mediados de la centuria. Toda su abundante obra conservada es puramente religiosa: tres vidas de santos, tres poemas marianos, tres poemas doctrinales y algunos himnos. Suele manejar la crítica, al tratar de Berceo, varios tópicos contra los cuales conviene estar alerta, tales como «sencillez», «ingenuidad» y «popularismo». Lo que en verdad se oculta tras esa aparente «sencillez» de Berceo no es sino una gran complejidad y habilidad para cumplir unos fines bastante concretos y determinados: la propaganda de su monasterio y la defensa de los intereses del mismo —semejante a lo que vimos al tratar del *Poema de Fernán González*— a un nivel local; la propaganda y la defensa de su religión, y al propio tiempo del sistema y orden establecidos, a un nivel más general. Berceo acudirá para ello a diferentes recursos, como el uso de elementos juglarescos y de la *captatio benevolentiae* o falsa modestia para acercarse al pueblo, o como la casi continua referencia al *escripto* o *libriello* que le inspira y le sirve de modelo, manejando así el respeto y temor que las masas iletradas sentían por la letra escrita. *La vida de San Millán* es, en este sentido, una pieza maestra, en que Berceo recoge viejas tradiciones de su monasterio, la más importante la de un milagro realizado por el santo después de muerto: su intervención, nada menos que al lado de Santiago *Matamoros*, en una batalla entre leoneses y

²⁰ «Alejandro, que era rey de gran poder, / que ni los mares ni la tierra lo podían contener, / en una tumba, por fin, vino a caer, / que no tenía ni doce pies de larga.»

castellanos —dirigidos respectivamente por el rey Ramiro y el conde Fernán González— contra los musulmanes. En efecto, en el cielo,

vieron dues personas fermosas e luçientes,
mucho eran más blancas que las nieves reçientes.
Vinien en dos caballos plus blancos que cristal;
armas quales non vio nunca omne mortal:
el uno tenié croza, mitra pontifical;
el otro una cruz, omne non vio tal.
Avien caras angélicas, çestial figura,
desçendien por el aer a una grant pressura,
catando a los moros con turva catadura,
espadas sobre mano, un signo de pavura.²¹

La victoria cristiana es total, y como consecuencia, León se compromete a tributar una cantidad fija a Santiago y Castilla a San Millán; al monasterio,

unas tierras dan vino, en otras dan dineros,
en algunas çevera, en alguantas carneros,
fierro traen de Alaba e cunnos de azeros.
quesos dan en ofrendas por todos los camberos.²²

Que en tiempos de Berceo los tributos no se entregaban con excesivo entusiasmo lo indican los siguientes versos:

si estos votos fuessen lealmente enviados,
estos santos preçiosos serien nuestros pagados;
avriemos pan e vino, temporales temprados,
non seriemos commo somos de tristiça menguados.²³

²¹ «Vieron dos personas hermosas y relucientes, / eran mucho más blancas que las nieves recientes, / venían en dos caballos más blancos que el cristal, / las armas que llevaban nunca las vio antes hombre mortal: / uno llevaba báculo y mitra pontifical; / el otro una cruz, nadie había visto tal antes. / Tenían caras angelicales, figuras celestiales, / bajaban por el aire con gran prisa, / mirando a los moros con torva catadura, / espadas en la mano, señal terrible.»

²² «Unas tierras dan vino, otras dinero, / en algunas comida, en otras carneros, / hierro traen de Alava y acero, / quesos dan en ofrenda por todos los pueblos.»

²³ «Si estos votos fuesen lealmente cumplidos, / estos santos preciosos estarían contentos de nosotros, / tendríamos pan y vino, tiempo templado, / no estaríamos, como estamos, llenos de tristeza.»

Queda así claro el propósito del «ingenuo» y «primitivo» poeta: servir los intereses económicos de su cenobio. Como se ha demostrado, Berceo no duda en aducir documentos y acuerdos totalmente falsos. Teniendo en cuenta el público de su obra, utiliza inteligentemente metáforas y referencias campesinas y militares que acercan el poema a las masas agrarias e iletradas que escuchan sus versos. *La vida de Santo Domingo de Silos*, que también fue prior benedictino de San Millán de la Cogolla, se sitúa en la misma línea propagandística e interesada.

Se ha dicho que Berceo es «el juglar de la Virgen», y en efecto, tres de sus obras están dedicadas a ella. La más importante y representativa es, desde luego, *Milagros de Nuestra Señora*, colección de veinticinco maravillosas historias inspirada en otras semejantes latinas y francesas, de gran popularidad en Europa (las *Cantigas* de Alfonso el Sabio son otro magno ejemplo peninsular). El objetivo de estas colecciones y de Berceo parece bastante claro: inspirar y aumentar la devoción por María, que aparece como abogada de los hombres —en los *Milagros* hay más perdonados que condenados— de acuerdo con el nuevo papel asignado a la Virgen ya desde el siglo xi. El fenómeno religioso que supone el hecho de que María llegue a adquirir en ciertos momentos históricos más importancia que el mismo Cristo-Dios, es a primera vista sorprendente. Pero la explicación no es difícil. Cristo aparece en el arte y en la vida medievales no sólo como el hombre sufriente y atormentado, sino también y de modo muy especial como el Cristo-Rey, con todos los atributos de un airado monarca terrestre que juzga severamente a los hombres, convirtiéndose en una transposición del gran señor feudal; en las representaciones artísticas aparece a menudo con la amenazadora espada y con la corona señoriales. Se trata del mismo fenómeno que transforma el paraíso en una corte celestial-feudal, con sus rígidas clasificaciones estamentales de ángeles. Y así, María, madre de Cristo, abogada de los miserables, es ahora una benigna reina de los cielos, contrapeso de las iras de su hijo. En este valle de lágrimas, cuyas instituciones eran de derecho divino, no había posibilidad de cambios estructurales; la solución se hallaba *a posteriori* y la igualdad se conseguía después de morir, como las *danzas de la muerte* enseñan. El propio Berceo, en uno de sus poemas menores, *De los signos que aparecerán antes del Juicio*, explica bien

a las claras la solución apocalíptica, con sus espantables castigos para todos aquellos que no han cumplido correctamente con el papel social que les ha correspondido, y también, cómo no, contra las riquezas terrenales:

el día cuarto décimo será fiera barata,
ardrá todo el mundo, el oro e la plata,
balanquines e púrpuras, xamit e escarlata;
non fincará conejo en cabo nin en mata.

.....

Los omnes cudiciosos del haber monedado,
que por ganar riqueza non dubdan fer pecado,
metránlis por las bocas el oro regalado:
dirán que non hobiese atal haber ganado.
Los falsos menestrales e falsos labradores
allí darán emienda de las falsas labores;
allí prendrán enmienda de los falsos pastores.

.....

Los omnes soberbiosos que roban los mezquinos,
que lis quitan los panes, así facen los vinos,
andarán mendigando corvos como encinos:
contecera eso mismo a los malos merinos.²⁴

Los *Milagros* comienzan con una atractiva y hermosa introducción alegórica en que se utilizan *a lo divino* todos los elementos tradicionales del jardín erótico:

Yo, maestro Gonçalvo de Berceo nomnado,
yendo en romería caescí en un prado
verde e bien sencido, de flores bien poblado,
logar cobdiciadero pora homne cansado.

²⁴ «El día catorceno pasarán horribles cosas, / arderá todo el mundo, el oro y la plata, / palanquines y púrpuras, sedas y escarlatas; / no quedará conejo ni en rincón ni en mata. / ... / Los avarientos de dinero, / que por conseguir riquezas no temen pecar, / les meterán por la boca el oro diluido: / dirán que ojalá no hubiesen tal dinero ganado. / A los falsos menestrales y labradores / allí les darán enmienda de sus mentirosos trabajos: / allí castigarán a los falsos pastores. / ... / Los hombres soberbios que roban a los pobres, / que les quitan los panes y también los vinos, / andarán mendigando, inclinados como encinas: / eso mismo sucederá con los malos regidores.»

Daban olor sobejo las flores bien olientes,
refrescaban en homne las caras e las mientes,
manaban cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en ivierno calientes...²⁵

Arboles y flores, pájaros cantores, todos los elementos necesarios son manejados por Berceo, que explica después su sentido no erótico, sino cristiano: el prado es la Virgen; las flores, los diversos nombres que se le han dado a la madre de Cristo; las cuatro fuentes, los cuatro evangelistas, por ella inspirados. En los *Milagros*, el poder de la Virgen adquiere características en verdad sorprendentes. María, en efecto, salva del infierno a ladrones, borrachos y monjas embarazadas; resucita a quienes fallecidos en pecado mortal, vueltos de nuevo a la vida y convenientemente arrepentidos, terminan por ir a la gloria; se habla de los peligros del intelectualismo y de las ventajas de la ignorancia; se llega a los límites del subconsciente en un milagro en que María, celosa, escamotea de entre los brazos de la esposa a un recién casado en la noche de bodas; se maneja el antisemitismo; la Virgen interviene incluso para arreglar las finanzas de un comerciante en apuros. De campesinos a obispos, todo el espectro de la sociedad medieval aparece dominado por los poderes sobrenaturales de María, abogada y defensora, pero que también sabe castigar cuando es preciso. El propósito, más allá de supuestas ingenuidades, no es otro que el de la preservación del orden establecido, invocando la posibilidad del milagro cotidiano y de una vida eterna.

I.1.E. CULTURA Y SOCIEDAD TOTALIZADORAS. ALFONSO X Y LA PROSA

Existe toda una literatura peninsular en prosa latina antes del siglo XIII, es decir, en la lengua eclesiástica e intelectual de la minoría culta, así como existen también algunas crónicas en romance. Pero el hecho significativo con que nos encontramos en la segunda mitad del citado siglo es la aparición y desarrollo de una

²⁵ «Yo, llamado maestro Gonzalo de Berceo, / yendo en romería llegué a un prado / verde y sin hollar, bien poblado de flores, / lugar agradable para el hombre cansado. / Daban fuerte olor las perfumadas flores, / refrescaban en el hombre rostro y mente; / manaban de cada esquina claras y corrientes fuentes, / en verano bien frías y en invierno calientes...»

prosa castellana, debido al interés y a los esfuerzos de ALFONSO X EL SABIO, que subió al trono en 1252, a la muerte de su padre, Fernando III *el Santo*. Del Rey Sabio dice uno de sus colaboradores judíos que

amó e allegó a sí las sciencias e los sabidores dellas, e alumbró e cumplió la grant mengua que era en los ladinos por defallimiento de los libros de los buenos philósofos e probados.²⁶

La famosa *Escuela de Traductores* organizada en Toledo por Alfonso X reunió sabios hebreos, musulmanes, peninsulares cristianos y europeos; su tarea hizo llegar a Occidente la única ciencia digna de tal nombre, la oriental, lo que, al propio tiempo, servía para poner más al descubierto el enorme retraso cristiano al respecto. (Recuérdese que la cultura italiana de la época, ya muy desarrollada, debía buena parte de sus orígenes, precisamente, a la árabe). De Alfonso X se ha dicho que personifica el conocido tópico de la falta de adecuación del intelectual con la realidad, en concreto con la política. Empeñado en la «empresa imperial», es decir, en conseguir la corona del Sacro Imperio Romano Germánico —a la que se creía con derecho a través de su esposa, de origen suabo— arruinó al país y sembró el descontento; su propio hijo Sancho llegó a acaudillar una sublevación contra la autoridad real: se trata de una primera manifestación del conflicto de poderes entre nobleza y monarquía, que no terminará hasta el siglo xv con los *Reyes Católicos*.

Con Alfonso X comienzan a redactarse en castellano los documentos oficiales. Dos explicaciones se han dado para ello. Según la primera, habrían sido los sabios judíos que rodeaban al rey quienes hubiesen impuesto tal costumbre, llevados por su horror a manejar el latín, la lengua de la Iglesia. Según la otra, se trataría de un propósito nacionalista y patriótico del monarca, el de elevar la lengua vernácula a rango intelectual, lo que le serviría, además, de vehículo para hacer llegar sus opiniones y decisiones a todo el país y no a una minoría latinizada. Los grandes territorios conquistados por Castilla bajo el padre de Alfonso X exigieron de éste, sin duda, una importante tarea de organización política, en la cual no podía estar ajeno el intento de alcanzar una

²⁶ «Amó las ciencias y se rodeó de sabios, y acabó con la gran falta que había entre los cristianos de libros de buenos y probados filósofos.»

lengua coherente y *nacional*. Lo seguro, en todo caso, es la preocupación de Alfonso X por lograr una prosa castellana apropiada y expresiva, de sintaxis y vocabulario organizados:

tolló las razones que entendió eran sobejanas et dobladas et que non eran en castellano drecho, et puso las otras que entendió que complían; et quanto en el language, endreçólo él por síse.²⁷

Son muy abundantes las obras realizadas bajo la dirección y el estímulo de Alfonso X, aparte de sus obras personales poéticas, como los poemas de escarnio y de crítica y los 427 que componen su extraordinaria colección de cantigas marianas, todo ello en gallego-portugués. Las científicas fueron traducidas del árabe, y se ocupan en especial de astronomía y astrología —una ciencia entonces, no se olvide—. Hay alguna de tipo recreativo, como el *Libro del axedrez, dados e tablas*.

De sumo interés son las dos obras históricas. La *Grande e general estoria*, ambicioso proyecto universalista que sin embargo no abarca sino desde la creación del mundo hasta el nacimiento de la Virgen María, reúne todo el saber historiográfico de la época. En ella se ponen al mismo nivel de credibilidad lo mitológico clásico, lo bíblico y lo eclesiástico, dentro de una concepción providencialista de la Historia. En alguna ocasión, el texto ofrece interpretaciones en verdad sorprendentes por lo agudas y exactas, como ésta en que se explica y razona lo que subyace bajo la retórica y el idealismo vulgares:

e estonces començaron ya las gentes a aver heredades conosciudas, e partirlas por términos, e fazer casas, e estaiar regnos, e appartar señores, e mercar, e vender, e comprar, et arrendar, et allegar, e fazer fiasduras, e otras tales cosas como estas. Et dallí començaron la cobdicia, que es madre de toda maldad, e la envidia, e la malquerencia, et fazerse los omnes sobervia e querer lo ageno, dón vinieron contiendas e peleas et lides e feridas...²⁸

²⁷ «Quitó lo que consideró que era excesivo o confuso y que no estaba en castellano derecho, y puso aquello que pensó era apropiado; en cuanto al lenguaje, lo corrigió por sí mismo.»

²⁸ «Y entonces comenzaron las gentes a tener heredades conocidas, y a dividir las, y a hacer casas, delimitar reinos, apartar señores, comerciar, vender, comprar, arrendar, ahorrar, prestar y otras cosas semejantes. De lo cual nació la codicia, que es madre de toda maldad, y la envidia, y los odios, y hacerse soberbios los hombres y desear lo ajeno, de donde vinieron contiendas, peleas, luchas y heridas...»

La *Estoria de España*, también llamada *Primera Crónica General*, se refiere únicamente a la Península, desde sus míticos primeros pobladores hasta la invasión árabe de 711, la *destruición d'España*. La Biblia, textos latinos clásicos y medievales, literatura eclesiástica, crónicas árabes, poemas épicos prosificados, todo es manejado aquí, con un evidente criterio unificador e incluso racionalizador, de acuerdo con la idea medieval de totalidad y unidad. Se trata, como se ha dicho, de la actitud imperialista, ecuménica, de Alfonso X, funcionando ahora al nivel cultural, como en el caso de la Escuela de Traductores o en el de sus obras de tipo legal.

Entre éstas conviene mencionar las dos fundamentales: el *Fuero Real* y *Las Siete Partidas*. El *Fuero* es el primer código unificador castellano, que intenta superar la diversidad de ordenamientos y costumbres locales. Detalle significativo del *Fuero* es que en él Alfonso X, rey de tres religiones, prohíbe que los judíos conserven libros heréticos de su propio credo, que han de ser quemados a la puerta de las sinagogas. Es preciso recordar que reyes castellanos anteriores —Alfonso VI, VII y VIII— ayudaron a los judíos ortodoxos a eliminar herejías hebraicas. *Las Siete Partidas*, compuestas entre 1256 y 1265, forman un compendio enciclopédico de la vida medieval castellana, insustituible para conocer los detalles de la organización religiosa, política, social y económica del momento, con sus tres culturas y tres religiones en plena y fecunda coexistencia. La obra tiene siete partes, de acuerdo con la creencia en la magia y en la perfección simbólica de dicho número —el universo tiene siete esferas, por ejemplo— y jugando con la casualidad de que el nombre de Alfonso tiene también siete letras. Como muestra de la aludida coexistencia y tolerancia, véase lo referente a las sinagogas:

et porque la sinagoga es casa do se loa el nombre de Dios, defendemos que ningunt cristiano non sea osado de la quebrantar, nin de sacar nin de tomar ende ninguna cosa por fuerza, fueras ende si algunt home malfechor se acogiese a ella... Otrosí defendemos que los cristianos non metan y bestias nin posen en ellas, nin fagan embargo a los judíos mientras que y estudieren faziendo oración segunt su ley...²⁹

²⁹ «Y porque la sinagoga es casa en que se loa el nombre de Dios, prohibimos que ningún cristiano se atreva a ofenderla ni a sacar ni robar de ella cosa alguna por la fuerza, excepto si algún malhechor se acogiere a ella...

La tarea de Alfonso X, en fin, supone, entre otras cosas, la incorporación de la ciencia árabe a Occidente; la presencia de una preocupación universal; la secularización de la cultura, que deja de ser así monopolio de la Iglesia; la creación de la prosa castellana: todo ello enmarcado en ese florecer social y cultural del siglo XIII que hemos mencionado más arriba. Recordemos, como nota última, que a lo largo de todo el mismo siglo proliferan las traducciones de la Biblia —a pesar de las restricciones eclesiásticas de 1233—; las colecciones de ejemplos, que se utilizan en la predicación para mantener la atención popular, así como las sentencias y pensamientos breves, etc., casi todo ello de origen, otra vez, oriental.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA *

I.1. EL FEUDALISMO. DESDE LOS ORÍGENES HASTA EL SIGLO XIII

a) *Historia y sociedad*

- * Amador de los Ríos, José: *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal* (Madrid, 1960).
- * Baer, Y.: *A History of the Jews in Christian Spain*, 2 v. (Filadelfia, 1961-1966).
- Barbero, Abilio, y Vigil, Marcelo: *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista* (Barcelona, 1974).
- Boutruche, Robert: *Señorío y feudalismo* (Buenos Aires, 1973).
- * Burckhardt, Titus: *La civilización hispano-árabe* (Madrid, 1977).
- Burns, Robert I.: *Islam under the Crusaders. Colonial Survival in the 13th. Century Kingdom of Valencia* (Princeton University Press, 1973).
- Brooke, Christopher: *The Twelfth-Century Renaissance* (Londres, 1969).
- * Cahen, C., et al.: *El modo de producción feudal*, ed. Julio Valdeón (Madrid, 1976).
- * Carlé, María del Carmen: «Mercaderes en Castilla, 1252-1512», *Cuadernos de Historia de España*, XXI-XXII (1954), 146-328.

Asimismo prohibimos que los cristianos metan en la sinagoga animales, ni entren en ella, ni molesten a los judíos cuando estén allí orando según su religión...»

* En las presentes bibliografías, un asterisco indica que la obra así señalada se ocupa no sólo de la época en que se incluye, sino también de otras posteriores.

- : «Infanzones e hidalgos», *Cuadernos de Historia de España*, XXXIII-XXXIV (1961), 56-101.
- Clagett, Marshall, et al.: *Twelfth-Century Europe and the Foundations of Modern Society* (Madison, Wisconsin, 1961).
- * Chejne, Anwar G.: *Muslim Spain. Its History and Culture* (Minneapolis, 1974).
- * Duby, G.: *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval* (Barcelona, 1973).
- * Dutton, F.: *L'Ordre de Santiago. La chevalerie militaire en Espagne* (París, 1972).
- Ganshof, F. L.: *El feudalismo* (Barcelona, 1974. 2.^a).
- * García de Valdeavellano, Luis: *Curso de Historia de las Instituciones Españolas. Desde los orígenes al final de la Edad Media* (Madrid, 1968).
- * Guichard, Pierre: *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente* (Barcelona, 1976).
- Heer, Friedrich: *El mundo medieval. Europa desde 1100 a 1350* (Madrid, 1966).
- * Imammudin: *Some Aspects of the Socioeconomic and Cultural History of Muslim Spain* (Leiden, 1965).
- * Kosminsky, E. A.: *Historia de la Edad Media* (Madrid, 1976).
- * Kula, W.: *Teoría económica del sistema feudal* (Madrid, 1975).
- Lacarra, José María: Cf. Vázquez de Parga, Luis.
- * Ladero Quesada, Miguel Angel: *Granada. Historia de un país islámico, 1232-1571* (Madrid, 1969).
- * Lee, Anne: *The History of the Blacks, the Jews and the Moors in Spain* (Madrid-Durham, 1976).
- Lomax, D. W.: *La Orden de Santiago, 1170-1275* (Madrid, 1965).
- * Martín, José Luis: *La Península en la Edad Media* (Barcelona, 1976).
- Menéndez Pidal, Ramón: «Carácter originario de Castilla», *Revista de Estudios Políticos*, VIII (1944), 385-408.
- * —: *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam* (Madrid, 1956).
- : *La España del Cid*, 2 v. (Madrid, 1969, 7.^a).
- * Moxó, Salvador de: «Los señoríos», *Hispania* (Madrid), XXIV (1964), 185-236.
- * —: «La nobleza castellano-leonesa en la Edad Media», *Hispania* (Madrid), XXX (1970), 5-68.
- * — et al.: *Estudios sobre la sociedad hispánica en la Edad Media* (Madrid, 1975).
- * Neuman, A. A.: *The Jews in Spain. Their Social, Political and Cultural Life During the Middle Ages*, 2 v. (Filadelfia, 1944).
- Reinhart, W.: «La tradición visigoda en el nacimiento de Castilla», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I (Madrid, 1950), 535-554.
- * Romero, José Luis: *La Edad Media* (México, 1966, 7.^a).
- Sánchez Albornoz, Claudio: *En torno a los orígenes del feudalismo*, 3 v. (Mendoza, 1942).
- * —: *Estudios sobre las instituciones medievales españolas* (México, 1965).
- * Suárez Fernández, Luis: *Historia de España. Edad Media* (Madrid, 1970).
- * Terrase, Henri: *L'Islam d'Espagne. Une rencontre de l'Orient et de l'Occident* (París, 1958).

- * Ullman, Walter: *A. History of the Political Thought. The Middle Ages* (Penguin Books, 1965).
- Uría Ríu, J.: Cf. Vázquez de Parga, Luis.
- Varios: *Le Féodalisme*. Número especial de *Recherches à la lumière du Marxisme* (París, 1963).
- * Vázquez de Parga, Luis; Lacarra, José María, y Uría Ríu, J.: *Las peregrinaciones a Santiago*, 3 v. (Madrid, 1948-1949).
- Vigil, Marcelo: Cf. Barbero, Abilio.
- * Watt, Montgomery: *Historia de la España islámica* (Madrid, 1970).

Entre las obras generales destacan las ya clásicas de Heer, Romero y Ullman, imprescindibles las tres como panorama de la época, la del segundo con énfasis especial en la transición hacia la burguesía y la del tercero, brillante exposición de las concepciones político-religiosas medievales. Sobre el feudalismo, sus bases económicas y productivas, así como sus instituciones, son de excepcional interés los estudios de Cahen y otros (editados por el especialista español Julio Valdeón), los serios trabajos de Boutruche, y de Carlé, el necesario Ganshof, Kula, Moxó, y de modo muy particular el número especial de *Recherches à la lumière du Marxisme*. Los estudios de Sánchez Albornoz, desprovistos aquí de tonos polémicos, constituyen un fundamental y erudito aporte al tema. Acerca del campo y de los campesinos, es de particular interés Duby. Las instituciones superestructurales han sido estudiadas exhaustivamente por García de Valdeavellano. Sobre los judíos sefarditas, el viejo libro de Amador de los Ríos es todavía de gran utilidad, así como los de Baer y Neuman, con gran acopio de datos e información. En los últimos años se ha desarrollado el estudio de la España islámica; destacan las obras de Guichard, Chejne, Imammudin y Ladero Quesada; el de Watt, útil, ofrece un nivel excesivamente vulgarizador. El de Terrase continúa y amplía el viejo concepto de Menéndez Pidal del eslabón cultural y el de Burckhardt destaca los aspectos básicos de la cultura andalusí. Cabe destacar, por último, el interesante pero también insatisfactorio libro de Anne Lee, primer intento de visión de conjunto de judíos, musulmanes y negros, estos últimos minoría casi totalmente olvidada. Barbero y Vigil son autores de un buen estudio sobre un tema muy necesitado de ello, los orígenes sociales de la llamada «Reconquista», asunto, con todo, muy susceptible de profundización. La importancia del «renacimiento» del siglo XIII europeo es analizada de modo impecable por Brooke y Clagett, que se resienten en su parte española de una obvia escasez de tratamiento, como suele ocurrir en casi todos los estudios extranjeros sobre la Edad Media. Un fundamental y muy especializado aporte es el de Burns sobre la estructura social de la Valencia conquistada por los cristianos y la situación de los musulmanes vencidos. Dutton y Lomax tratan de la importancia social, política y económica de la caballeresca Orden de Santiago, el segundo con un énfasis más concreto en el tiempo medieval. Sobre la España de la época del Cid, el libro básico sigue siendo el de Menéndez Pidal, que ha de ser manejado con el mayor cuidado, pues muchas de sus tesis castellanistas y casticistas han demostrado ya su inconsistencia, incluso su distorsión de la realidad histórica. También son básicos el artículo del mismo Menéndez Pidal sobre los orígenes germánicos de Castilla, complementado con el de su seguidor,

Reinhart. La más completa panorámica de la Edad Media peninsular es la obra de J. L. Martín.

b) *Literatura*

- Alpera, Lluís: Cf. Rodríguez-Puértolas, Julio.
- * Avallé-Arce, Juan Bautista: *Literatura e Historia, temas hispánicos medievales* (Madrid, 1974).
 - * Batjin, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (Barcelona, 1974).
 - * Bêlić, O.: «Las corrientes de clase en la antigua literatura española», *Câsopis pro Moderní Filologi*, XXV (1955), 84-100.
 - * Blanco-González, Bernardo: *Del cortesano al discreto. Examen de una «decadencia»* (Madrid, 1962).
 - * Deyermond, Alan D.: *Historia de la Literatura española. La Edad Media* (Barcelona, 1973).
 - * Jolivet, Jean: *La filosofía medieval en Occidente* (Madrid, 1974).
 - * Lida, María Rosa: *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (México, 1952).
 - * López Estrada, Francisco: *Introducción a la literatura medieval española* (Madrid, 1966, 3.^a).
 - * López Morales, Humberto: *Historia de la literatura medieval española, I* (Madrid, 1974).
 - Reto Bezzola, R.: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occidente, 500-1200*, 3 v. (París, 1963).
 - * Rodríguez-Puértolas, Julio: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Madrid, 1968).
 - * —: *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972).
 - * —: *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976).
 - y Alpera, Lluís: *Poesia i societat a l'Edat Mitjana* (Palma de Mallorca, 1973).
 - * Scholberg, Kenneth R.: *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid, 1971).
 - * Spitzer, Leo: *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962).
 - * Whinnom, Keith: *Spanish Literary Historiography. Three Forms of Distortion* (Exeter, 1967).

Para una visión de conjunto de la literatura medieval española es útil el libro de López Morales (con un segundo volumen a punto de publicarse), pero mucho más el de López Estrada, por su sistemática ordenación de los grandes temas de la época y por la inclusión de las polémicas y opiniones críticas. Excelente y renovadora es la *Historia* de Deyermond, mas excesivamente occidentalista. Los de Avallé-Arce y Spitzer incluyen estudios a veces fundamentales sobre diferentes aspectos; *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*, de Rodríguez-Puértolas, contiene, además de trabajos más convencionales, algunos otros ya en la línea ideológica de la presente *Historia*. Y Whinnom, en un breve y renovador trabajo, explica ciertas distorsiones habituales en la crítica, referentes algunas a esta época y contra las cuales es preciso estar alerta.

A nivel especializado, el monumental trabajo de Reto Bezzola es básico para el tema del amor cortés y sus derivaciones. Un utilísimo libro, por su manejo de datos básicos socio-económicos es el de Blanco-González. El artículo del checo Bélič es uno de los escasos estudios de la literatura en términos de clases sociales, mas muy general y esquemático. Es fundamental, en cambio, el libro de Batjin, fascinante recuperación de la cultura popular en contraposición a la oficial y establecida, en una línea semejante a la de Gramsci (cf. «Bibliografía de base teórica y metodológica»). La poesía de protesta y de crítica ha sido estudiada por Rodríguez-Puértolas y por Scholberg; el primero se refiere exclusivamente a la poesía castellana y el segundo incluye la catalana y gallego-portuguesa. Rodríguez-Puértolas es también autor (en colaboración para la parte lingüística con Ll. Alpera) de otro libro semejante sobre la poesía catalana medieval, incluido aquí por las abundantes conexiones que en él se trazan entre lo catalán y lo castellano de la época.

I.1.A. EN LOS ALBORES MEDIEVALES. LA PRIMERA LÍRICA

- Alonso, Dámaso: «Cancioncillas de amigo mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea», *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 297-349.
- Armistead, Samuel G., y Bennett, J. M.: *Songs of the Christians in Moslem Spain. The Mozarabic Hargās* (University of California Press, 1973).
- Asensio, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid, 1970, 2.^a).
- Bennett, J. M.: Cf. Armistead, Samuel G.
- Cluzel, I. M.: «Les jaryas et l'amour courtois», *Cultura neolatina*, XX (1960), 233-250.
- Frenk Alatorre, Margit: *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica* (México, 1975).
- García Gómez, Emilio: *Las jarchas de la serie árabe en su marco* (Madrid, 1965).
- : *Métrica de la moaxaja y métrica española* (Madrid, 1975).
- Menéndez Pidal, Ramón: «Cantos románicos andalusíes», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI (1951), 187-270.
- : «La primitiva lírica europea», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), 279-354.
- Monroe, James T.: «The Muwashshahat», *Collected Studies in Honour of Américo Castro's 80th. Year* (Oxford, 1965), 336-371.
- Stern, Samuel Miklos: *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, L. P. Harvey ed. (Oxford, 1974).

El descubrimiento de las jarchas en 1948 por Samuel M. Stern (cf. la reedición de sus estudios hecha por Harvey) produjo un aluvión de pronto comentarios, entre los cuales dos quedan todavía en pie, los de Dámaso Alonso y Menéndez Pidal (1951), éste último autor también de un importante trabajo sobre la primitiva lírica europea a la luz de las jarchas. Es fundamental, en este sentido, el artículo de Cluzel, que pone en relación las canciones mozárabes con el amor cortés, abriendo así nuevas perspectivas para la poesía medieval. García Gómez es el compilador y comentarista de las

jarchas de la serie árabe y judía (a pesar del título restrictivo de su libro): sus interpretaciones de los textos mozárabes han sido cuestionadas en más de una ocasión. Otra colección de jarchas, y muy completa, es la preparada en California por Armistead y Bennett. Sobre la muwasaha andalusí, el estudio absolutamente básico es el de Monroe; García Gómez ha publicado recientemente (1975) un libro sobre el tema, también discutible en varios puntos. Asensio es autor de un importante conjunto de trabajos sobre la lírica medieval peninsular, en que asimismo se trata de los temas de esta sección. Y fundamental, sin duda, es el profundo trabajo de Margit Frenk.

I.1.B. ARISTOCRACIA, PROPAGANDA Y ALGO MÁS. LA ÉPICA

Barbera, Raymond E.: «The Source and Disposition of Wealth in the *Poema de Mio Cid*», *Romance Notes*, X (1968-1969), 393-399.

Bowra, C. M.: *Heroic Poetry* (Londres, 1952).

Chaplin, Margaret: Cf. Deyermond, Alan D.

Chasca, Edmund de: *Estructura y forma en el Poema de Mio Cid* (Madrid, 1967).

—: *El arte juglaresco en el Poema de Mio Cid* (Madrid, 1972, 2.^a).

Deyermond, Alan D.: *Epic Poetry and the Clergy. Studies on the Mocedades de Rodrigo* (Londres, 1969).

— y Chaplin, Margaret: «Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic», *Philological Quarterly*, LI (1972), 36-53.

Guglielmi, Nilda: «Cambio y movilidad social en el *Cantar de Mio Cid*», *Anales de Historia Antigua y Moderna*, XII (1963-1965), 43-65.

Harvey, L. P.: «Fernán González's Horse», *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton* (Londres, 1976), 77-86.

Horrent, Jules: *Historia y poesía en torno al Cantar de Mio Cid* (Barcelona, 1973).

Lord, Albert B.: *The Singer of Tales* (Cambridge, Massachussets, 1973).

Marcos Marín, Francisco: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica. Elementos árabes en los orígenes de la épica hispánica* (Madrid, 1972).

Menéndez Pidal, Ramón: *Los godos y la epopeya española* (Madrid, 1956).

—: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (Madrid, 1957).

—: «Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid*», *Romania*, LXXXII (1961), 145-200.

—: *En torno al Poema del Cid* (Barcelona, 1963).

Richthofen, Erich von: *Tradicionalismo épico-novelesco* (Barcelona, 1972).

Rodríguez-Puértolas, Julio: «Un aspecto olvidado en el realismo del *Poema de Mio Cid*», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 169-187.

—: «*Poema de Mio Cid*: nueva épica y nueva propaganda», *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976), 21-43.

Russell, P. E.: «San Pedro de Cardeña and the Heroic History of the Cid», *Medium Aevum*, XXVII (1958), 57-79.

Salinas, Pedro: «El *Cantar de Mio Cid*, poema de la honra», *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, 1961), 27-43.

—: «La vuelta al esposo. Estudio sobre estructuras y sensibilidad en el *Cantar de Mio Cid*, *ibid.*, 44-56.

- Salvador Martínez, H.: *El Poema de Almería y la épica románica* (Madrid, 1975).
- Spitzer, Leo: «Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*», *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962), 7-25.
- Ubieto Arteta, Antonio: «El *Cantar de Mio Cid* y algunos problemas históricos», *Ligarzas*, IV (1972), 5-192.
- Varios: *Poema de Mio Cid Studies*, Alan D. Deyermond, ed. (Londres, 1977).
- Walker, Roger M.: «The Role of the King and the Poet's Intentions in the *Poema de Mio Cid*», *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton* (Londres, 1976), 257-266.

La crítica sobre la épica castellana nació con Menéndez Pidal, y puede decirse que de un modo u otro todo lo dicho durante el siglo XX sobre el tema gira de alguna manera en torno a las ideas pidalianas. Su tradicionalismo historicista aparece en sus libros de 1956 y 1957 (que incluyen y asimilan años de investigación); en su famoso artículo de 1961, Menéndez Pidal modifica algunas de sus viejas tesis, adaptándose en parte a las serias críticas a que habían sido sometidas, de modo muy especial por Spitzer, y defiende ahora la existencia de dos autores en el *Poema de Mio Cid* y dos niveles diferentes de «historicidad». La actualización definitiva de sus trabajos cidianos aparece en *En torno al Poema del Cid*, de 1963.

Estudios básicos de conjunto sobre el poema son los de Chasca, muy sugeridores y abiertos, y de los cuales deriva el artículo más concretizado de Walker. De varias formas, Horrent, Richthofen y Ubieto Arteta disienten del historicismo pidaliano a ultranza; el segundo de ellos, por otra parte, defiende la posibilidad de que la épica castellana no dependa exactamente de la francesa, sino a la inversa. Pero el más demoledor crítico de Menéndez Pidal es el profesor Ubieto Arteta, quien con impresionante acopio de datos demuestra lo erróneo de las conocidas tesis, e incluso la manipulación documental que Menéndez Pidal llevó a cabo en apoyo de sus ideas. Un punto fundamental del trabajo de Ubieto Arteta es el del papel que los primeros burgueses juegan en la creación del *Poema de Mio Cid*.

Los aspectos políticos y sociales del poema han sido tratados en un fundamental artículo de Nilda Guglielmi, y también por Rodríguez-Puértolas (1976), autor asimismo de otro acerca del realismo materialista que impregna el *Poema de Mio Cid*, trabajo comentado en otro de Barbera. Todo lo citado se enfrenta a diferentes niveles con las tesis de Menéndez Pidal, como también el artículo de Deyermond-Chaplin, el primero de los cuales es autor de un estudio de suma importancia, su libro de 1969 sobre las *Mocedades de Rodrigo*.

Una línea crítica de atrayentes implicaciones es la de Marcos Marín y Salvador Martínez, que defienden una más que posible base árabe para la épica. En otro sentido, el libro de Bowra es un imprescindible trabajo de conjunto sobre la épica europea (si bien acepta las ideas de Menéndez Pidal para lo castellano sin cuestión alguna), así como el de Lord, que replantea lo épico en torno a la figura del «juglar» recitador y cantante. En fin, *Poema de Mio Cid Studies*, editado recientemente por Deyermond, es una colección de trabajos muy diversos y desiguales sobre el poema. Señalemos que el crítico marxista Lukács (cf. «Bibliografía de base teórica y metodológica») ha

hecho muy importantes aportaciones al concepto de lo épico y del héroe épico, individual y colectivo a la vez.

I.1.C. POLÉMICAS, DISCUSIONES Y DEBATES

Castro, Américo: «Disputa entre un cristiano y un judío», *Revista de Filología Española*, I (1914), 173-180.

London, G. H.: «The *Razón de Amor* and the *Denuestos del agua y el vino*. New Readings and Interpretations», *Romance Philology*, XIX (1965-1966), 28-47.

Spitzer, Leo: «*Razón de Amor*», *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962), 39-58.

El artículo de Américo Castro es, en realidad, una edición de la *Disputa*; el de Spitzer es un sugerente y fino análisis de *Razón de Amor*, buscando explicaciones para justificar sus nexos con la *Disputa del Agua y el Vino*, como desde diferentes perspectivas hace London.

I.1.D. MESTER DE CLERECÍA E INTERESES CREADOS. GONZALO DE BERGELO

Alvar, Manuel: *Libro de Apolonio. Estudios, ediciones, concordancias*, 3 vv. (Madrid, 1977).

Artiles, Joaquín: *Los recursos literarios de Berceo* (Madrid, 1968, 2.^a).

—: *El Libro de Apolonio, poema español del siglo XIII* (Madrid, 1976).

Deyermond, Alan D.: «Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*», *Filología*, XIII (1968-1969), 121-148.

Dutton, Brian: Introducción a *La vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo* (Londres, 1967).

—: Introducción a *Los milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo* (Londres, 1971).

Labarta de Chaves, Teresa: Introducción a la *Vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo* (Madrid, 1972).

Michael, Ian: *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre* (Manchester, 1970).

Perry, T. Anthony: *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria* (New Haven-Londres, 1968).

Spitzer, Leo: «Sobre la cantica *Eya Vela*», en *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962), 27-38.

Suszynski, Olivia C.: *The Hagiographic-Thaumaturgic Art of Gonzalo de Berceo: Vida de Santo Domingo de Silos* (Barcelona, 1976).

Sobre Berceo, el libro de Artiles es un hábil estudio formalista. Abundan últimamente excelentes ediciones críticas de Berceo, entre las que se destacan las del hispanista inglés Dutton; también son de interés las de Labarta de Chaves y Perry. El libro de Olivia Suszynski es fundamental aporte al sentido religioso de Berceo, fuera ya de ingenuidades que cierta crítica ha solido ver en el poeta de San Millán de la Cogolla. El viejo artículo de

Spitzer (reeditado en 1962) sigue siendo un serio análisis. En conjunto, la nueva visión que de Berceo emerge en los trabajos modernos es la de un propagandista religioso al servicio de los intereses políticos de Castilla y los económicos de su monasterio.

Sobre el *Libro de Alexandre* hay un especializado estudio de Michael acerca de los elementos clásicos; sobre el *Libro de Apolonio* es imprescindible el artículo de Deyermond; lo más moderno y compendioso es el libro de Manuel Alvar.

I.1.E. CULTURA Y SOCIEDAD TOTALIZADORAS. ALFONSO X Y LA PROSA

Ballesteros Beretta, Antonio: *Alfonso X el Sabio* (Madrid-Barcelona, 1963).

Eisenberg, Daniel: «The General Storia: Sources and Source Treatment», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXIX (1973), 206-227.

López Aydillo, E.: *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas* (Nueva York-París, 1923).

Márquez Villanueva, Francisco: «La poesía de las *Cantigas*», *Revista de Occidente*, núm. 73 (1969), 72-93.

Menéndez Pidal, Gonzalo: «Cómo trabajaban las escuelas alfonsíes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V (1951), 364-380.

Rico, Francisco: *Alfonso el Sabio y la General Estoria* (Barcelona, 1972).

Rodrigues Lapa, M.: *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros galego-portugueses* (Vigo, 1965).

Muy tradicional es el libro de conjunto de Ballesteros Beretta. De mucha mayor riqueza y profundidad es el de Rico, que ha de ser complementado con el artículo de Eisenberg, ambos dedicados a la *General Estoria*. El de G. Menéndez Pidal es una interesante visión del tema que su título indica. Al margen de la obra castellana de Alfonso X, se incluyen aquí tres trabajos sobre la poesía en gallego-portugués, por revelar aspectos relevantes de la actividad política y la mentalidad del *Rey Sabio*. En la monumental edición de Rodrigues Lapa figura en primer lugar la obra del monarca castellano; el artículo de Márquez Villanueva es básico sobre el tema de las *Cantigas* y para ciertos aspectos de la ideología de Alfonso X.

I.2. LA CRISIS DEL SIGLO XIV

Nota introductoria.

- 2.A. Aparición del realismo crítico. El *Poema de Alfonso Onceno* y otras obras.
- 2.B. Tres versiones poéticas de la crisis medieval: el arcipreste Juan Ruiz, el canciller Ayala y el rabino Sem Tob.
- 2.C. La democracia de ultratumba: *Danza de la Muerte*
- 2.D. Don Juan Manuel o la reacción aristocrática.

Bibliografía básica.

I.2. LA CRISIS DEL SIGLO XIV

NOTA INTRODUCTORIA

LA CRISIS del sistema feudal, debida a una compleja conjunción de factores, domina todo el panorama del siglo XIV occidental. La difícil situación del campesinado se manifiesta en violentas sublevaciones: 1323-1328 en Flandes, 1357-1358 en Francia, 1381 en Inglaterra (coincidente esta última con lo que se ha llamado «el año negro de la economía internacional»). Las sucesivas oleadas de peste que azotan Europa tienen algunas consecuencias fundamentales, como la huida de campesinos a las ciudades y la falta de brazos para trabajar las tierras; se plantean entonces por primera vez reivindicaciones sociales, y los campesinos se atreven a poner condiciones a los propietarios. El fenómeno puede verse incluso en Castilla, y ello a pesar de que las revueltas no presentan nunca la virulencia de los otros países.

Tras la oleada de peste negra de 1348 se produce en Castilla, tres años después, lo que ha sido considerado como la primera huelga campesina, descrita así en un documento oficial contemporáneo:

andauan muchos omes et mugeres baldíos et que non querían labrar, et... aquellos que yvan labrar demandauan tan grandes preçios et soldadas et jornales, que los que auían las heredades non las podían conplir; et por esta razón que las heredades auían affincar yermas et sin lauores.¹

¹ «Había muchos hombres y mujeres ociosos y sin querer labrar, y... aquellos que iban a labrar exigían tan grandes precios, salarios y jornales que los dueños de las tierras no los podían pagar; y por esta razón las tierras se quedaban yermas y sin trabajarlas.»

Ya en 1325 y 1348 se promulgan leyes que protegen a los campesinos que abandonan a sus señores; la reacción de la nobleza, por su lado, queda patente en las drásticas medidas del *Fuero Viejo* de 1356, de inspiración aristocrática.

Todo parece indicar que la decadencia del feudalismo se debe a la incapacidad de la clase dominante tradicional para controlar y explotar la fuerza de trabajo campesina. Por otra parte y al mismo tiempo, el comercio y la economía monetaria continúan su marcha inexorable, comenzando el dinero a convertirse en una entidad omnímoda; las violentas invectivas de Juan Ruiz y del canciller Ayala acerca de «la propiedat qu'el dinero ha» son harto reveladoras a este respecto. Que además ambos poetas acusen a las instituciones eclesiásticas de estar dominadas por afán de lucro no puede sorprender en modo alguno, pues es la Iglesia misma quien se adelanta a aceptar la nueva situación creada por la economía monetaria, llegando incluso a transformarse en una de las fuerzas impulsivas que más contribuye a destruir el orden económico feudal. Se trata de una Iglesia, por lo demás, fragmentada y dividida, la del Cisma de Occidente: en un momento dado, existen tres papas simultáneos, cada uno respondiendo a los diferentes intereses de las potencias europeas, enzarzadas en una guerra que durará cien años. La predicación mendicante que propugna una vuelta al cristianismo evangélico («Mi reino no es de este mundo») y la proliferación de movimientos apocalípticos se unen con el malestar antiseñorial del pueblo. Un pequeño dato peninsular bastará para reflejar la situación: en el siglo XIV no hay ni un solo santo castellano.

Las relaciones individuales empiezan a despersonalizarse y deshumanizarse, mediatizadas por el fetichismo del dinero y el progreso de la competencia precapitalista; es ahora, precisamente, cuando en la literatura surgen las primeras manifestaciones literarias de soledad, angustia e inseguridad, al sentirse agudamente la alienación del ser humano con relación a la realidad exterior y a sí mismo. El *Libro de Buen Amor* es, en este sentido, un ejemplo en verdad impresionante. Lo que está ocurriendo, en fin, no es sino el cambio de los modos y relaciones de producción feudales a los modos y relaciones de producción capitalistas.

A otro nivel, el conflicto entre Nobleza y Monarquía se agudiza considerablemente, y con él las contradicciones internas del feudalismo. En Castilla, el proceso va acompañado de otros ele-

mentos contribuyentes, no siendo el menos importante de ellos las guerras civiles, ya iniciadas con Alfonso X en el siglo XIII y continuadas con las minorías de Fernando IV (1295) y Alfonso XI (1312). Son, en realidad, luchas por el control político y social entre los intereses de la monarquía y de los grandes señores. En este conflicto, los reyes buscan el apoyo del pueblo y de la incipiente burguesía, por lo general íntimamente relacionada con los judíos. Es con Pedro I —el *Cruel* o el *Justiciero*, según las versiones— cuando parece concentrarse toda la problemática del siglo en unos pocos años. La sublevación organizada contra Pedro por la alta nobleza y encabezada por su hermanastro Enrique terminará en 1369 con el asesinato del primero; dicha guerra, entroncada con la europea de los Cien Años —Francia ayudará a Enrique; Inglaterra a Pedro—, es una guerra auténticamente social. La derrota del rey legítimo (aliado, en su lucha contra la nobleza, con judíos, comerciantes y *ciudadanos*) significará la derrota inicial de la burguesía naciente; la ruptura definitiva de la armonía medieval de las tres culturas peninsulares y la elevación del antisemitismo a problema nacional; la instauración de una nueva dinastía mediatizada por la nobleza, que refuerza su poder y, justo es decirlo, sus latifundios.

No puede extrañar, en otro plano, la total decadencia del mundo épico y el comienzo del Romancero —coetáneo de la guerra civil castellana—, entroncado todo con los conflictos político-sociales mencionados. El Romancero, desarrollado totalmente en el siglo XV, será estudiado al tratar de esa centuria (cf. I.3C).

I.2.A. APARICIÓN DEL REALISMO CRÍTICO.

EL «POEMA DE ALFONSO ONCENO» Y OTRAS OBRAS

El reinado de Alfonso XI de Castilla ocupa toda la primera mitad del siglo XIV, de 1312 a 1350. Más de diez años los hubo de dedicar el rey a luchar contra la nobleza rebelde que le disputaba el poder efectivo, al cual se había acostumbrado durante la época de minorías y tutorías del monarca. La situación del país era caótica, y el pueblo, en particular el campesinado, sufría las consecuencias de la explotación señorial y del desgobierno. Restaurada la autoridad real, se lanzó Alfonso a la lucha contra los musulmanes; en 1340 obtuvo la decisiva victoria del Salado sobre

los benimerines —cuya invasión constituye el último intento islámico de revitalizar la España árabe— y murió a consecuencia de la peste negra cuando sitiaba Gibraltar. Casi todo esto aparece en el POEMA DE ALFONSO ONCENO, terminado hacia 1348 por un poeta de origen gallego o leonés, Rodrigo Yáñez, del que poco más se sabe. La extensa obra, de unos 10.000 versos, es una especie de crónica rimada escrita en octosílabos, lo cual, en una época dominada todavía por el mester de clerecía, revela algo significativo: el popularismo formal, correlato de la intencionalidad del autor. Se trata de una defensa apasionada de Alfonso XI, en la que Yáñez toma decidido partido contra la nobleza, y es un atractivo documento —a falta de otro— para el conocimiento de la problemática histórico-social de la época, en que el rey busca el apoyo del pueblo en su conflicto de intereses con los grandes señores. En efecto,

en este tiempo los señores
corrían a Castiella;
los mesquinos labradores
pasaban gran mansiella.
Los algos les tomaban
por mal e por codicia;
las tierras se yermaban
por mengua de justicia.²

Y la situación de los campesinos aparece así, narrada por ellos mismos:

Tómannos los haberes
e fazen nos mal pesar;
los fijos e las mujeres
piensan de los cativar.
Puercos e vacas e ovejas
todos roban fieros;
non nos valen eglesias
más que fuésemos puercos.
... ..

² «En este tiempo los señores / asolaban Castilla; / los pobres labradores / pasaban grandes angustias. / Lo suyo les robaban / por mal y por codicia; / las tierras quedaban solas / por falta de justicia.»

non suframos más mansiella
de cuanta ya padecemos,
o dejaremos Castiella,
pues í vivir non podemos... ³

En esta amenaza de emigrar, si no se solucionan sus problemas prontamente, se reflejan las exigencias populares mencionadas en la Nota Introdutoria. El hecho queda señalado en la *Crónica de Alfonso XI*; el Rey,

falló el regno muy despoblado, et muchos logares yermos... muchas de las gentes... fueron a poblar regnos de Aragón et de Portugal. ⁴

Esos mismos campesinos, insiste la crónica,

levantábanse... a voz común, et mataron algunos de los que los apremiaban, et tomaron et destroyeron todos sos algos. ⁵

El poema describe la reacción del monarca:

yo tengo pesar fuerte;
siempre habré mansiella:
yo moriré de muerte
o seré rey de Castiella. ⁶

El *Poema de Alfonso Onceno* nos introduce así, de modo concreto y consciente, en la problemática del siglo XIV castellano, que también aparece en dos poemas anónimos, los *Proverbios de Salomón* y el *Libro de miseria de omne*, ejemplos ambos de la decadencia del mester de clerecía, ya que no cumplen con lo establecido en las reglas originales del género. Los *Proverbios* son un claro antecedente de la ya próxima *Danza de la Muerte* (cf. I.2C), con sus deseos de igualdad y de justicia. Pero no hay solución en

³ «Nos roban lo nuestro / y nos hacen grandes daños; / los hijos y las mujeres / las quieren cautivar. / Cerdos, vacas y ovejas, / todo lo roban sin piedad / no nos sirve refugiarnos en las iglesias / más que si fuésemos puer-cos / ... / no sufriremos más daños / de los que ya sufrimos, / o dejaremos Castilla, / pues aquí no podemos vivir.»

⁴ «Halló el reino muy despoblado y muchos pueblos vacíos..., muchas gentes... se habían ido a vivir a los reinos de Aragón y Portugal.»

⁵ «Se levantaban... a una voz común, y mataron a algunos de sus explotadores, y robaron y destruyeron todo lo suyo.»

⁶ «Yo tengo un gran pesar; / siempre tendré vergüenza: / yo moriré en la lucha / o seré rey de Castilla.»

este mundo, y el hombre ha de esperar al Juicio Final; mientras tanto,

cómense los mayores a los que son menguados:
estos son los reyes e los apoderados.⁷

De mucho más interés es el *Libro de miseria de omne*, versión castellana aumentada de la obra del Papa Inocencio III (muerto en 1216), *De contemptu Mundi*. El negativismo del original aumenta aquí de modo considerable, así como su violencia crítica, que ha llegado a ser calificada de «revolucionaria». El autor, quizá un eclesiástico de categoría inferior, llega a espectaculares manifestaciones de rebeldía, como cuando escribe que el hombre miserable, en su desesperación,

tórnase contra Dios e dice atal razón:
que non parte bien las cosas cuantas en el mundo son.⁸

Tal tema aparece varias veces en la literatura medieval castellana, especialmente en la poesía del siglo xv —Ruy Páez de Ribera, Ferrán Sánchez de Calavera, Gómez Manrique (cf. I.3A, I.3B)—, pero siempre con una respuesta tranquilizadora, respuesta que no aparece aquí. El poema ofrece una aguda descripción de quienes se afanan en el logro de riquezas, mas en unos términos que parecen inspirados por una violenta reacción ante las actividades propias del incipiente capitalismo:

Por amor de ganar algo, los homnes que son mortales
andan, corren e trastornan por oteros e por valles;
fazen vías e caminos por sierras e peñascales,
desende pasan la mar, en que sufren muchos males.

.....
Tajan, duelan, urden, texen, fazen muchas maestrías;
plantan viñas, fazen casas, huertas, fornos, pesquerías;
fazen furtos e engaños, que son malas mercaderías,
e por amor de los dineros, otras muchas follías.⁹

⁷ «Se comen los grandes a los pequeños: / esos son los reyes y los grandes señores.»

⁸ «Se revuelven contra Dios y le dicen así: / que no reparte bien nada de lo que hay en este mundo.»

⁹ «Por el deseo de ganar algo, los hombres mortales / andan, corren y van por montes y por valles; / hacen vías y caminos por sierras y montañas, / también viajan por el mar, con lo que sufren grandes peligros. / ... /

El autor trata poco después de la vida de la gente miserable, con rasgos dignos de la literatura naturalista:

El hombre empobrecido trae capa muy cativa,
cuando habe la camisa non puede haber la saya;
desfalléscele la calça, trae rota la çapata,
por pecados, non ha bragas que pueda cubrir la nazga.
La mujer empobrecida trae mesquino tocado,
habe rota la camisa e paréscele el costado;
muchas son tan malastrugas e de tan mesquino fado,
que no tienen con qué cubran el vergonçoso forado.¹⁰

El dinero fetichizado es el responsable de todo esto, y también de que los diferentes estamentos sociales se hallen corroídos por el deseo inmoderado de enriquecerse; incluso el amor y la amistad han desaparecido. Una sección del poema titulado *De miseria dominorum et servorum* presenta ya, sin lugar a dudas, una ejemplificación impresionante del antagonismo entre las clases, acudiendo al tema de las relaciones entre señores y siervos:

por la culpa del señor el siervo habe lazeria;
e si el siervo habe culpa, el señor la prenda,
que quier canten los mayores, los menores han la pena.
Onde dize grand verdad el rey sabio Salamón:
el siervo con su señor non andan bien a compañón,
nin el pobre con el rico non partirán bien quiñón,
nin será bien segurada oveja con el león.¹¹

El *Libro de miseria de omne*, en fin, no sin cierta ambigüedad, ofrece una agria nota de protesta, pero ante las condiciones

Cortan, labran, cosen, tejen, hacen muchas cosas; / plantan viñas, hacen casas, huertas, hornos, pesquerías; / hacen robos y engaños, que son las mercaderías falsas, / y por amor de los dineros, otras muchas locuras.»

¹⁰ «El hombre miserable tiene capa muy pobre, / cuando tiene camisa no puede tener saya; / se le caen las calzas, tiene rotos los zapatos, / por desgracia, no tiene bragas para cubrir las nalgas. / La mujer miserable lleva mezquino tocado, / tiene rota la camisa y se le ve el costado; / muchas son tan desventuradas y de tan triste destino / que no tienen con qué cubrir el vergonzoso orificio.»

¹¹ «Por culpa del señor el siervo sufre; / y si el siervo tiene la culpa, el señor tiene la prenda, / que cuando cantan los grandes, los pequeños sufren. / Por eso dice gran verdad el rey sabio Salomón: / el siervo con su señor no hacen buenas migas, / ni el pobre con el rico harán un buen reparto, / ni estará segura la oveja con el león.»

sociales, humanas, creadas por la presencia y actividades de una nueva clase, incipiente aún, mas que está socavando ya las bases mismas del sistema tradicional. Es una rebeldía conservadora.

I.2B. TRES VERSIONES POÉTICAS DE LA CRISIS MEDIEVAL:
EL ARCIPRESTE JUAN RUIZ, EL CANCELLER AYALA
Y EL RABINO SEM TOB

Tres grandes poetas castellanos del siglo XIV nos proporcionan en sus obras extraordinarias versiones de su época, cada uno desde su propia perspectiva personal y social: un sacerdote, Juan Ruiz; un aristócrata, Pedro López de Ayala; un rabino judío, Sem Tob de Carrión. Los tres se complementan y conjuntan para darnos una compleja visión de la crisis medieval.

Las investigaciones más recientes apuntan a señalar unos datos concretos —todavía sin plena confirmación— sobre la vida de JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA según declaraciones textuales. El verdadero nombre sería Juan Ruiz de Cisneros, y sería hijo ilegítimo de un noble castellano cautivo en tierras musulmanas, donde habría nacido Juan Ruiz hacia 1295. Ya en Castilla, habría sido protegido por la reina María de Molina y por un tío paterno, obispo de Sigüenza, y alcanzado diversos cargos eclesiásticos, canonicías, etc.

El *Libro de Buen Amor* está compuesto bajo el reinado de Alfonso XI, pues las dos versiones existentes del poema son de 1330 y 1343. Sus fuentes son muy amplias; en un primer grupo, sermones y prosa y lírica religiosas; en un segundo, fábulas clásicas, Ovidio y su *Ars Amandi*, *fabliaux*, el teatro latino medieval y la lírica popular, juglaresca y goliárdica; finalmente, parece también patente la influencia de la literatura y de las ideas musulmanas y judías de la España medieval, contribuyendo todo ello a formar un ejemplo señero de mudejarismo cultural. Las diferentes interpretaciones que se han hecho sobre el sentido del *Libro de Buen Amor* —la teoría del didactismo y la del vitalismo, de modo especial— se basan en buena parte en lo que por lo general suele considerarse como ambigüedad consciente del autor. Lo irrefutable, en todo caso, es que los seres que aparecen en el mundo creado por Juan Ruiz viven en continua tensión. La reali-

dad aparece aquí como un siniestro juego de fuerzas contrarias en conflicto, en medio de las cuales el hombre se halla perdido:

cuydados tan departidos créçenme de cada parte,
con pensamientos contrarios el mi coraçon se parte.¹²

Vida, naturaleza y amor frente a muerte; determinismo frente a libertad; mal frente a bien; pecado frente a virtud. Todo lo creado, para empezar, aparece sujeto al amor —«omnes, aves e bestias mételes en amores»—, fuerza telúrica y mecánica, natural. Juan Ruiz comienza sus argumentaciones protegiéndose tras la autoridad de Aristóteles:

como dize Aristótiles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fembra plazentera.¹³

Al igual que es inútil todo intento de escapar al amor —a la sexualidad, al vitalismo—, también lo es el de luchar por cambiar un destino marcado por las estrellas:

qual es el asçendente e la costellaçión
del que naçe, tal es su fado e su don.¹⁴

Es cierto que Juan Ruiz declara que Dios puede modificar lo señalado por los astros, pero si Dios mismo ha creado la mujer, y por tanto la atracción física («sy Dios, quando formó el ome, entendiera / que era mala cosa la muger, non la diera / al ome por compañia...»¹⁵), también ha creado las estrellas y el destino de cada hombre. Lo importante es que en toda esta discusión no

¹² «Preocupaciones diversas me rodean por todas partes, / con pensamientos contrarios, mi corazón se rompe.»

¹³ Como dice Aristóteles, cosa es verdadera, / el mundo por dos cosas se preocupa: la primera, / por tener sustento; la otra cosa es / por juntarse con hembra placentera.»

¹⁴ «Cual es la situación de las estrellas y la constelación, / del que nace, tal es su destino y sus dones.»

¹⁵ «Si Dios, cuando creó el hombre, pensara / que era mala cosa la mujer, no la hubiera dado / al hombre por compañera...»

hay referencia alguna al libre albedrío, lo que acerca el *Libro de Buen Amor* a ciertas creencias vulgares que no son estrictamente cristianas, sino musulmanas, y que coexisten de forma no muy clara con las ortodoxas.

Además del amor y de los astros, una tercera fuerza también creada por Dios domina al hombre: la muerte. En una dicotomía de tipo dialéctico, queda evidente el poder respectivo de las dos fuerzas opuestas, amor y muerte. Es central para la interpretación del *Libro de Buen Amor* el *planto* en que Juan Ruíz lamenta la desaparición de la vieja Trotaconventos, la alcahueta amiga del protagonista, en el cual es claro que *bien* y *mal* se corresponden con *vida* y *muerte*. El arcipreste, sin duda con una mentalidad sensualista, afirma que la muerte acaba con los cinco sentidos del hombre, con la hermosura y el placer, al tiempo que destruye las relaciones humanas y afectivas. Juan Ruíz llega en sus imprecaciones a decir algo inquietante, olvidando toda una literatura y doctrina cristianas que sin duda conocía de sobra, una ortodoxia para la cual la muerte es liberación alegre:

non ha en el mundo libro nin escrito nin carta,
ome sabio nin neçio que de ty byen departa.¹⁶

Y todavía:

¡Por tu miedo los santos rezaron los salterios!

Si ésta es la motivación de la santidad, algo fundamental del cristianismo parece así caer por su base.

En el entrecruzamiento de la todopoderosa trinidad —amor, destino, muerte—, el ser humano queda en conflictiva angustia y soledad. El problema podría describirse en términos bien escuetos: se trata de una dialéctica expresada en la violenta contradicción que supone la existencia de un Ser Supremo que prohíbe cosas y un sistema natural que no sólo las autoriza, sino que mueve hacia ellas a todo ser viviente. Y, además, hay que *elegir*, pero el libre albedrío no queda, de nuevo, muy bien parado: «escoja lo mejor *el de buena ventura*», es decir, el que tenga suerte suficiente para ello.

¹⁶ «No hay en el mundo libro, escrito ni documento, / hombre sabio ni necio que de ti hable bien.»

El héroe del *Libro de Buen Amor* —recuérdese que es una narración poética en primera persona— es, pues, un hombre problematizado, traído y llevado por fuerzas superiores y ajenas a él mismo, enfrentado en todo momento con graves dilemas, y que acaba por verse perdido en un laberinto de difícil y enigmática salida, si es que ésta existe. Pero hay más. Los propios seres humanos, víctimas de la oprimente mecánica, ni confían unos en otros ni se entienden entre sí, añadiendo otro elemento de inseguridad a un mundo y una vida poco fáciles. Vivir es comunicarse con otros hombres: la palabra, un medio imprescindible para ello; el amor, se nos explica, la expresión máxima de las relaciones humanas y la única solución para escapar al aislamiento. Juan Ruiz, que nos habla repetidamente de su soledad y fracasos, va más allá de la mera frustración para hundirse en un pesimismo ferozmente negativista. No existe sino el engaño y la falsedad:

la mentira a las vezes a muchos aprovecha,
la verdat a la devezes munchos en daño echa. ¹⁷

Juan Ruiz tiene plena conciencia de lo que vale «lybertat e soltura», pero también de que no parece posible conseguir esa libertad en un mundo dominado por fuerzas ajenas al propio hombre. Es en dos extensas series de fábulas y ejemplos donde el arcipreste, dentro de la más pura tradición medieval, pero con una intencionalidad radicalmente diferente, va a explicitar de modo alegórico el sentido de su visión del mundo y del hombre: didactismo, sin duda, pero bien lejos del convencional. Juan Ruiz recomienda tener siempre una «salida» pensada, una «guarida»:

deve catar el ome con seso e con medida
lo que fazer quisiere, que aya dende salyda,
ante que façer cosa que l'sea retrayda:
quando teme ser preso, ante busque guarida. ¹⁸

Hay que sobrevivir, y para ello disponemos de un instrumento que Juan Ruiz menciona abundantemente, *el arte*, la astucia:

¹⁷ «La mentira a veces aprovecha a muchos, / la verdad a veces causa el daño de muchos.»

¹⁸ «Debe el hombre pensar con inteligencia y cuidado / lo que va a hacer, y tener una salida, / antes de hacer algo que le pueda hacer daño: / si teme ser preso, busque antes la guarida.»

con arte se quebrantan los coraçones duros,
 tómanse las çibdades, derriban los muros,
 cahen las torres fuertes, álçanse pesos duros;
por arte juran muchos, *por arte* son perjuros.
Por arte los pescados se toman so las ondas;
 e los pies bien enxutos corren por mares hondas

 Ome pobre, *con arte*, pasa con chico ofiçio;
el arte al culpado salva del malefiçio... 19

Engaño y disimulo parecen ser elementos necesarios para seguir adelante en tan siniestro universo:

con los locos fázese loco; los cuerdos dél byen dixieron. 20

Y puesto que

quien a su enemigo non mata, si podiere,
 su enemigo a él matará, si cuerdo fuere, 21

he aquí la regla de oro en la lucha por la existencia:

engaña a quien t'engaña, e a quien te fay, fayle. 22

No parece, en verdad, que ni el arcipreste de Hita ni su libro encajen dentro de los esquemas establecidos, que nos hablan de un Juan Ruiz hombre despreocupado y alegre y de una obra reflejo de una vitalidad jocunda y exuberante, al propio tiempo que didáctico-moral, tradicional y ortodoxa.

Pero Juan Ruiz sabe perfectamente que además de las fuerzas «cósmicas» que dominan su universo hay también algo mucho más específico y determinado a que culpar en buena medida de

19 «Con arte se abren los corazones duros, / se toman las ciudades, se derriban las murallas, / caen las fuertes torres, se levantan grandes pesos; / por arte juran muchos, por arte son perjuros. / Por arte se sacan los pescados del agua / y los pies corren secos por los mares profundos. / ... / El hombre pobre, con arte, sobrevive con oficio miserable; / el arte salva al culpado de la desgracia...»

20 «Con los locos se hace loco; los cuerdos hablan bien de él.»

21 «Quien a su enemigo no mata, pudiendo hacerlo, / su enemigo le matará a él, si es inteligente.»

22 «Engaña a quien te engaña, y al que te hace algo, házselo tú.»

la situación descrita. En el *Libro de Buen Amor* aparece de modo explícito el poder del dinero y su fetichismo; en un extenso pasaje, Juan Ruiz repasa los efectos corruptores del dinero, de Papa para abajo, y termina:

en suma te lo digo, tómallo tú mejor:
el dinero, del mundo es grand rebovedor,
señor faze del syervo e del syervo señor;
toda cosa del siglo se faze por su amor.²³

Texto éste ambivalente, pues si por un lado queda clara la posición de Juan Ruiz frente al dinero, sus motivos incluyen, entre otros, algo que podríamos calificar de nostalgia por los buenos tiempos —organizados, rígidos—, ya en crisis total. Ya hemos visto otros ejemplos semejantes antimonetarios, y todavía hemos de ver más en este mismo siglo XIV castellano. El tema, por otro lado, abunda en Europa desde la centuria anterior, y se insiste no sólo en las consecuencias trastocadoras que el dinero tiene para el orden social a todos los niveles, sino también y de modo especial en el hecho de que la propia Iglesia aparece dominada por el nuevo dios. En efecto, después del IV concilio de Letrán, el Papado, al comprender inteligentemente el nuevo juego de fuerzas sociales y de relaciones de producción, acepta lo que hasta entonces ha rechazado al menos en teoría: el comercio y todo lo que éste significa. Ya en 1248 el papa Inocencio IV había calificado a los prestamistas, por ejemplo, como *Romanae ecclesiae filii speciales*.

Fetichismo, corrupción, trastrueque de valores y lucha individual de feroz pragmatismo son correlatos de la importancia concedida al dinero. En ese contexto se inserta el *Libro de Buen Amor*, en el que la mezcla del plano trascendente y del plano social y humano muestra la crisis del siglo XIV castellano, la del sistema feudal. No hemos llegado aún ni a un género laico, como es el Romancero del XV (cf. I.3C), ni tampoco a un nihilismo total sin pasado ni futuro, como en *La Celestina* (cf. I.3F), pero la ruptura de los horizontes cerrados y orgánicos de la Edad Me-

²³ «En resumen te lo digo, entiéndelo bien: / el dinero, del mundo es gran rebovedor, / señor hace del siervo y del siervo señor; / toda cosa del mundo se hace por su amor.»

dia es ya obvia. Así, al hablar de Juan Ruiz, extraño clérigo cristiano, se pueden emplear ciertas palabras que se han utilizado para definir al hombre moderno: conciencia de su soledad y de su enajenamiento, indefensión ante las fuerzas de la naturaleza, existencia aparte y marginada que se convierte en prisión insoportable.

Desde las altas esferas del poder aristocrático, PEDRO LÓPEZ DE AYALA presenta una visión de la época que coincide en ciertos aspectos con la de Juan Ruiz. Ayala (1332-1407) es doncel de Pedro I, a quien sirve, con alternativas, hasta 1366, cuando se pasa al bando dirigido por el bastardo Enrique de Trastámara previo un alarde de oportunismo: «e de tal guisa iban ya los fechos [de don Pedro] que todos los más que dél se partían avían acuerdo de non volver a él». ²⁴ Los servicios a la causa enriquesta —la aristocrática; cf. la Nota Introductoria— son generosamente premiados con posesiones y cargos; Ayala obtiene el de canciller en 1398. Hombre culto que conoce y traduce a Tito Livio por ejemplo, político, diplomático y guerrero, Ayala actúa en todos los sucesos históricos de su momento y es cronista de cuatro reyes. Es su *Crónica de Pedro I* la más importante de sus obras en prosa. Se trata de una crónica partidista de justificación personal y del enriqueísmo, en la que no duda en insertar supuestas profecías anunciadoras del trágico final de don Pedro, quien para él, naturalmente, es *el Cruel*.

Pero la obra de su vida es el *Rimado de Palacio*, compuesta a lo largo de muchos años, poema de más de 8.000 versos en que la *cuaderna vía* alterna con otras formas líricas populares y cultas. El *Rimado* contiene una a modo de confesión personal en que Ayala pasa revista a los diez mandamientos, los pecados capitales, etcétera, terminando con canciones marianas, oraciones, y una larga meditación basada en el *Libro de Job*. Pero aparte de este nivel religioso-moral, el *Rimado* ofrece una amplia, rica y detallada descripción de la época, en que además de tratar de los vicios que dominan a la sociedad —comenzando por el Papado y la Iglesia— comenta y describe amargamente la situación de Castilla y el cisma eclesiástico. Ya resulta sintomático que Ayala,

²⁴ «Y de tal modo iban ya los asuntos (de don Pedro), que casi todos los que le abandonaban estaban seguros de no volver a él.»

al hablar de los pecados mortales, considere la avaricia como el peor de todos, por ser causa de corrosión y de desorden social. No sorprende, por tanto, lo que dice acerca de la Iglesia, en violentísimos tonos:

Agora el papadgo es puesto en riqueza;
de le tomar qualquier non toman peresa,
maguer sean viejos, nunca sienten flaqueza,
ca nunca vieron papa que muriese en pobresa.
En el tiempo muy santo non podía auer
uno que este estado se atreviese tener;
agora, mal pecado, ya lo podedes entender:
do se dan a punnadas ¿quién podrá papa ser? ²⁵

El cisma de Occidente y la metalización de la Iglesia aparecen así al desnudo, pero Ayala desciende a los detalles y cae sobre obispos y sacerdotes, resumiendo su opinión en demoledor verso: «si estos son menistros, sónlo de Satanás.»

El *Rimado* trata inmediatamente después «Del gouernamiento de la República», tema al que se dedican 63 estrofas; Ayala llega a defender explícitamente el regicidio:

el que bien a su pueblo gouierna e defiende,
éste es rey verdadero; tírese el otro dende. ²⁶

Tras la cortina de moralidades, es evidente el propósito del autor: justificar los orígenes sangrientos de la dinastía de los Trastámara y su propia traición a Pedro I; a renglón seguido nos dice que todos los hombres tienen el mismo origen, y que reyes y vasallos son de igual naturaleza:

de un padre e de una madre con ellos desçendemos,
una naturaleza ellos e nos auemos,

²⁵ «Ahora el papado es puesto en riqueza; / nadie tiene pereza en tomarlo, / aunque sean viejos, no sienten flojera, / pues nunca han visto Papa que muriese en la pobreza. / En los tiempos santos no podía hallarse / nadie que se atreviese a aceptar tal puesto; / ahora, por desgracia, ya lo entendéis bien: / a golpes deciden quién podrá ser Papa.»

²⁶ «El que defiende y gobierna bien a su pueblo, / ése es rey verdadero; elimínese el otro, por lo tanto.»

de vivir e morir una ley tenemos,
salvo obediencia que les leal deuemos. 27

El argumento es perfecto para atacar al asesinado don Pedro, pero arma peligrosa que puede utilizarse también contra los nuevos monarcas; no es ilógico ver aquí una racionalización de los intereses aristocráticos, que han llevado a Enrique II al trono de Castilla.

Siguiendo el programa enriqueista, Ayala se muestra decidido antisemita:

allí vienen judíos, que están aparejados
para beber la sangre de los pobres cuytados. 28

Los judíos, en efecto, aparecen como dueños de la economía de Castilla, lo cual no es exactamente cierto, si bien eran administradores y arrendatarios de impuestos y rentas reales, pero también del dinero de nobles y obispos. El antisemitismo de los enriqueistas tiene una base bien concreta: deseosos de atraerse en la guerra civil a las masas, excitan el irracionalismo vulgar contra los judíos, lanzando incluso la especie de que Pedro I es de origen más que sospechoso, lo que —según los nobles— explicaría la protección que a aquéllos dispensa y el apoyo que las aljamas le dan. El resultado de tal política no se hace esperar, y cada vez que el ejército rebelde ocupa una ciudad, se organiza el pillaje del barrio judío. Lo cual, dicho sea rápidamente, iba contra los propios intereses de la nobleza, pues los judíos, como ya se ha dicho, solían administrar y negociar el dinero de la aristocracia. Pero en medio de la guerra civil, resultaba de fundamental importancia contar con el pueblo, peón así de la Corona o de la Nobleza. Más adelante, cuando en 1391 estallen los feroces *pogroms* que acabarán para siempre con el viejo sistema feudal hispánico de las tres culturas, Ayala —pura contradicción— escribirá todavía: «e todo esto fue cobdicia de robar, segund paresció, más que devoción».

27 «De un padre y de una madre descendemos todos, / una sola naturaleza tenemos ellos y nosotros, / todos hemos de vivir y de morir, / salvo la obediencia leal que les debemos.»

28 «Allí vienen los judíos, que están preparados / para beber la sangre de los pobres desgraciados.»

Continúa el *Rimado* con un sintomático ataque contra los engaños y trucos de los comerciantes (*mercadores*), cuya tarea es

jurar e perjurar, en todo siempre mentir,
olvidan Dios e alma, nunca cuidan morir.²⁹

Ayala menciona las telas manufacturadas en Flandes —Brujas, Malinas— con la lana de la Mesta castellana, y cae en nueva contradicción: diplomático habilidoso que hizo lo posible para que Castilla interviniera en la guerra de los Cien Años además de por razones puramente políticas por la necesidad de mantener las exportaciones laneras a Flandes, el canciller condena, aquí, de la forma más tradicional, las actividades comerciales.

El episodio contra letrados y abogados, pequeña pieza prepicaresca y que podría compararse con las mejores sátiras de un Quevedo, ofrece una contradicción más, ahora entre la propia educación y ambiente de Ayala y la interpretación popular de la justicia burocrática, crítica que se repetirá en la literatura española. La sección titulada «De los fechos del Palácio», muy amplia, narra viva y amargamente la inmoralidad que llega hasta la misma cámara real; el propio monarca aparece como una especie de prisionero de los nobles y del sistema social del que es cabeza visible; la descripción de la subida al trono de un nuevo rey y la actitud de los aristócratas, sirve para ilustrar claramente el tantas veces mencionado conflicto entre Monarquía y Nobleza.

Por fin, en otro fragmento —«Aquí fabla de la guerra»— el canciller explica sus ideas sobre la guerra y la paz, y quizá recordando sus épocas de prisionero aparece ahora como pacifista, él que tan activamente había intervenido en los choques armados de su tiempo. La interpretación es sumamente realista: consejeros y nobles desean la guerra, que les proporcionará abundantes beneficios:

cobdiçian caballeros las guerras cada día,
por levar muy grandes sueldos e levar la quantía.³⁰

²⁹ «Jurar y perjurar, en todo siempre mentir, / olvidan a Dios y a su alma, y nunca piensan en la muerte.»

³⁰ «Desean los caballeros las guerras cada día, / por conseguir grandes riquezas y quedarse con todo.»

Y las consecuencias son claras: «sobre los pobres syn culpa se acostumbran mantener». El tema aparece también en el citado fragmento «De los fechos del Palácio», en que caballeros, preladados y doctores aconsejan la guerra al monarca, la cual se decide finalmente contra la opinión «de los de la villa», del pueblo, que sabe muy bien sobre quién caerán sufrimientos, explotaciones y nuevos impuestos.

La visión que de Castilla tiene su canciller no puede ser más trágica. Corresponde a la realidad de que él mismo fue testigo y actor importante; su parcialidad a favor de la ensangrentada dinastía de los Trastámara recalca mejor la exactitud de lo que describe. Con su *Rimado* y con sus propias contradicciones, pone al descubierto lo que de verdad hay tras la retórica idealista de las crónicas y de las historias vulgares. El cinismo realista —que encontraremos en otro gran autor aristócrata del siglo XIV, el prosista Juan Manuel— aparece así como reflejo de una época en que coexiste, en la vida como en el arte, un realismo violento y extremo con una búsqueda espiritual cada vez más tópica y falsamente explicitada.

El tercer autor que se une al coro de testimonios poéticos del trecentos castellano es el rabino de Carrión de los Condes, SEM TOB IBN ARDUTIEL BEN ISAAC, que dedica su libro de *Proverbios Morales*, compuesto entre 1355 y 1360, al gran protector de los judíos, Pedro I. Escrito en lo que podríamos considerar como dísticos alejandrinos con rima interior, se relaciona así el poema con la *cuaderna vía*. Se trata de una serie de observaciones y pensamientos de tipo sentencioso y muy conciso, de fuentes básicamente hebreas, pero también musulmanas y cristianas. Sem Tob comienza por defender la igualdad de razas y de culturas de modo altamente lírico, y en un momento en que el antisemitismo enriquece su aparición en Castilla:

por nasçer en el espino
menos, nin el buen vino
nyn val el açor menos
nin los enxemplos buenos

non val la rosa çierto
por salir del sarmiento,
por nasçer de mal nido,
por los deçir judío.³¹

³¹ «Por nacer en el espino la rosa no vale / menos, ni el buen
vino por salir del sarmiento, / ni vale el azor menos por nacer en feo
nido, / ni los buenos ejemplos por decirlos un judío.»

La defensa de la sabiduría se entronca con la más pura tradición rabínica; para el autor, una de las mayores desgracias posibles es la de tener que servir a señor estúpido: «sabio que ha por premia de servir sennor nesçio». La soledad es otra gran calamidad para el hombre:

non ha mejor riqueza	que buena hermandad,
nin tan mala pobreza	comme la soledad. ³²

El «vivir amargo», cuya expresión literaria comienza en la Castilla del siglo XIV y que alcanzará en *La Celestina* sus cotas máximas, aparece aquí de modo radical, comparable a la del *Libro de Buen Amor*. También para Sem Tob el ser humano es animal peligroso:

comme el mal onbre cosa	al mundo tan peligrosa
non ay, nin tan dapnosa	nin tanto maliçiosa. ³³

El hombre culpa de sus desgracias a algo abstracto que llama *mundo* o *vida*, pero la verdad es que

del mundo maldesymos	e en el otro mal,
non hay sinon nos mismos	nin vestiglos nin ál. ³⁴

La codicia y el dinero son para el rabino —coincidiendo de modo nada casual con Juan Ruiz y con Ayala— el origen de todo mal, a nivel individual y a nivel social. Y el fondo del problema puede resumirse de manera más específica: no existen sino dos tipos de hombres, el que busca y el que tiene; el pobre y el rico. De forma parecida lo dirá mucho tiempo después Sancho en el *Quijote*: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener.» Véase Sem Tob:

³² «No hay mejor riqueza que la buena hermandad, / ni tan mala pobreza como la soledad.»

³³ «Como el hombre nada para el mundo tan peligroso / existe, ni tan dañoso ni tan maligno.»

³⁴ «Del mundo mal decimos y criticamos, / no existe nada sino nosotros mismos ni fantasmas ni nada más.»

yo fallo en el mundo	dos omnes e non más,
et fallar nunca puedo	el tercero jamás:
un buscador que cata	et non alcança nunca,
et otro que nunca se farta	fallando quanto busca. ³⁵

De este modo, Sem Tob, en sus meditaciones, llega con claridad a la base concreta de sus consideraciones metafísicas. Ciertos críticos tradicionales han dicho que parece increíble que poema tan semítico haya nacido en la castiza Tierra de Campos, olvidando que los pensamientos aquí expresados pueden emparejarse perfectamente con otros muchos del *Libro de Buen Amor*, y que son muestra —en buena medida— de la simbiosis cultural de la Castilla medieval; baste recordar, al margen de otras consideraciones, que de cuatro manuscritos existentes de los *Proverbios*, tres están en romance y uno en caracteres hebreos. Por otro lado, el concepto que del mundo aparece en el *Libro de Buen Amor* y en los *Proverbios Morales* es también semejante: se trata de un juego oscilante y dialéctico entre realidad y apariencia, lo que conduce a una actitud básica de insatisfacción e inseguridad. Como Juan Ruiz, el rabino de Carrión es un hombre que busca nostálgicamente —según se ha dicho— su propia unicidad, fragmentada y perdida en una sociedad y en un universo ya también divididos.

I.2 C. LA DEMOCRACIA DE ULTRATUMBA: «DANZA DE LA MUERTE»

En la época calificada poéticamente de Otoño de la Edad Media domina la obsesión por la muerte, como sucede ya por ejemplo y de forma muy significativa en el *Libro de Buen Amor*. En las predicaciones, en el arte y en la literatura, los temas del *ubi sunt*, de *putredine cadaverum* y *memento mori*, dominan, con su horror, la imaginación creadora. La iglesia de los Inocentes de París constituye un caso bien conocido: además de sus famosas pinturas y esculturas fúnebres, en el claustro y en urnas visibles a la curiosidad de todos, se conservaban calaveras y huesos que recordaban con su ominosa presencia el destino que esperaba a

³⁵ «Yo veo en el mundo dos hombres y no más, / y encontrar nunca
puedo el tercero jamás: / el que busca, mira y no consigue nada, /
y otro que nunca se harta de hallar.»

quienes los contemplaban. Correlato de tales obsesiones es la creencia en la Asunción de la Virgen, exenta así del final de los demás humanos.

Recogiendo todos los elementos mencionados surgen las danzas de la muerte, de las que la *Danse Macabre* francesa parece ser la primera. La Muerte invita a un siniestro baile a todos los nacidos, desde papas y emperadores hasta campesinos miserables. Parece clara la conexión del tema con los estragos causados por la Peste Negra en Europa, pero también es asimismo clara la intencionalidad social de estos poemas (y sus versiones pictóricas). El contraste entre la actitud de los viejos tiempos medievales ante la muerte —serenidad, aceptación cristiana— y la de la Baja Edad Media —insistencia en lo macabro y en el horror, en la desaparición de *lo humano*—, no puede ser más significativo. Por otro lado, en las danzas macabras, los invitados al baile se resisten desesperadamente a aceptarlo, es decir, a morir, y la Muerte delimitará con delectación los vicios e inmoralidades de tipo social de todos y cada uno de los personajes. Una delectación que sin asomo de duda puede calificarse de crítica social coherente y seria.

Se ha hablado del sentimiento «democrático» de las danzas; en la versión catalana, por ejemplo, se dice que «la mort no guarda dret ni lleis». Mas es preciso andar con cierto cuidado. Las danzas de la muerte ofrecen, es obvio, un ataque contra los poderosos en tonos muy violentos, una visión de la sociedad que a veces ha llegado también a ser calificada de «revolucionaria». Pero «democratismo» y «revolucionarismo» funcionan únicamente *a posteriori*: todos los seres humanos son, en efecto, iguales, pero sólo en el momento de morir; las injusticias y explotaciones a que son sometidos los de abajo son castigadas, pero no en este mundo, sino en el más allá. El cristianismo medieval, en efecto, implicado económica, social y políticamente primero en el sistema feudal y después en el pre-capitalista, se negó a colaborar en la transformación social de este mundo —ya agudamente sentida como una necesidad—, relegando toda «solución» a la vida eterna después de la muerte. El sistema sigue en pie; si bien la insatisfacción se manifiesta sin ambages, la solución sigue estando lejos de las posibilidades del hombre. La Edad Media está en crisis, pero la organización social es aún lo suficientemente fuerte como para que estos poemas la presenten como incambiabile. La teoría del derecho divino no ha perdido aún su validez.

Comenzando por lo más alto de la pirámide social, y emparejando cuidadosamente eclesiásticos y civiles, las danzas de la muerte revisan las categorías del sistema feudal. La *Danza de la Muerte* castellana añade tres tipos más que reflejan la realidad peninsular: el rabino, el alfaquí y el santero. Los religiosos aparecen con sus simonías, intrigas, riquezas, intervenciones en la política, avaricia, ociosidad. He aquí lo que dice el Obispo, por ejemplo:

Mis manos aprieto, de mis ojos lloro,
 porque soy venido a tanta tristura;
 yo era abastado de plata y de oro,
 de nobles palacios e mucha folgura:
 agora la muerte con su mano dura
 tráeme en su danza medrosa sobejo... 36

Los seculares poderosos son acusados de tiranos, avaros, opresores y explotadores:

Rey fuerte, tirano, que siempre robastes
 todo vuestro reino e fenchistes el arca,
 de fazer justicia muy poco curastes,
 según es notorio por vuestra comarca:
 venid para mí, que yo só monarca
 que prenderé a vos e a otro más alto... 37

A partir de la *Danza de la Muerte* las sátiras sociales serán cada vez más violentas, como veremos al tratar del siglo xv; su influencia será todavía bien visible en la literatura erasmista del xvi. La versión castellana corresponde al reinado de Enrique III (1393-1406). La realidad histórica y el texto coinciden en muchos puntos. Los altos eclesiásticos participan activamente en las luchas políticas, y como dice la crónica de dicho rey, «de aquí se comenzó mucho a desgastar e desordenar el Regno». En el orden civil,

36 «Aprieto mis manos, lloro con mis ojos, / porque he caído en tristeza tal; / yo tenía mucha plata y oro, / grandes palacios y gran holganza: / ahora, la muerte con su mano cruel / me lleva sin remedio a su danza terrible...»

37 «Rey violento, tirano, que siempre robaste / todo tu reino y llenaste tus arcas, / poco te preocupaste de hacer justicia, / según se sabe en tu país: / ven conmigo, que yo soy monarca / que acabaré contigo y aun con otro más alto que tú...»

si el poema insiste en el tema de los impuestos excesivos, no es sólo porque utilice un tópico de la época; fue precisamente Enrique III quien impuso una de las exacciones más odiadas, la llamada «alcabala veintena». De este modo, con su gran contradicción entre análisis de una situación crítica y remisión de las soluciones al más allá, la *Danza de la Muerte* sirve de nexo entre una época y otra, gráfica y concisa enciclopedia de la crítica social hasta el mismo siglo XVI.

I.2 D. DON JUAN MANUEL O LA REACCIÓN ARISTOCRÁTICA

Nieto de Fernando III *el Santo*, sobrino de Alfonso X *el Sabio* y primo de Sancho IV *el Bravo*, don JUAN MANUEL (1282-1348) es autor de numerosas obras en prosa, siendo así el máximo continuador y perfeccionador de la tradición que arranca de Alfonso X. La mayor parte de sus escritos son de carácter doctrinal, referentes a temas y problemas de la sociedad de su época; sus títulos hablan por sí solos: *Libro del caballero y del escudero*, *Libro de los estados*, *Libro de las armas*...; el llamado *Libro infnido* está destinado a la instrucción y educación de su propio hijo. La gran obra de don Juan Manuel es el *Conde Lucanor* o *Libro de Patronio*, compuesto en su parte básica por cincuenta y un ejemplos o pequeñas historias siempre con el mismo marco: un gran señor pidiendo consejo a su servidor favorito acerca de materias concernientes al buen gobierno de sus estados. Comienza así en Castilla, como suele decirse, el arte de la *fabliella*, de la narración corta. Los cuentos del *Conde Lucanor* son de origen oriental, esópico, tradicional y eclesiástico, y terminan siempre con unos breves versos en que se resume la moraleja de la historia contada por el consejero Patronio.

Vemos así que toda la obra de don Juan Manuel está orientada hacia lo social y lo político, pero antes de adentrarnos en ella será preciso recordar el problema personal del poderoso autor, que tiene por un lado el orgullo de su sangre y por otro y al mismo tiempo, la frustración de ser en todo momento un segundón. Ello queda patente en el *Libro de las Armas*, en que humilla brutalmente a la realeza castellana y declara que su propio linaje es «bendito por el que 'había a ser vengada la Muerte de Jesucristo'». A partir de tan espectacular creencia hay que interpretar

muchos de los hechos de la biografía de don Juan Manuel, y también mucho de lo que dice en sus escritos.

Don Juan Manuel participa de la manera más activa y personal en las luchas castellanas por el control del poder entre Nobleza y Monarquía, llegando a cometer verdaderos actos de traición, como cuando en 1327 se desnaturaliza de Castilla y ofrece alianza a los musulmanes para atacar los territorios cristianos. Suele decirse que la vida de don Juan Manuel está llena de contradicciones, pero se trataría, en todo caso, de un tipo de contradicciones relacionadas con la Historia de su propia época. En medio de posibles confusiones, sin embargo, la trayectoria de don Juan Manuel es clara: *llevar su pro adelante*, su enriquecimiento personal y familiar, lo cual no excluye, desde luego, otro propósito importante, lograr la salvación de su alma. Si atendemos al *Conde Lucanor*, puede verse que los problemas de este aristócrata coinciden sospechosamente con los del propio don Juan Manuel, que compendia su actitud personal ante el beneficio y el aumento de poder de modo harto descarnado en los versos finales del ejemplo XVII del *Conde Lucanor*

En lo que tu pro pudieres fallar,
nunca te fagas mucho por rogar.³⁸

Pero el *estado* tiene sus peligros, y *llevarlo adelante* no es tarea fácil, pues ya nada es tan fijo ni tan estable como en los viejos tiempos; los hombres, además, no son, en modo alguno iguales, según se nos dice en el prólogo del libro:

de cuantos homes en el mundo son, non ha uno que del todo semeje a otro en la cara... Et pues en las caras que son tan pequeñas cosas ha en ellas tan grant departimiento, menos maravilla es que haya departimiento en las voluntades et en las entenciones de los homes.³⁹

El problema dejaría de serlo si la desigualdad humana se limitase a los confines sociales, pues el feudalismo por definición así

³⁸ «En aquello que pueda aprovecharte, / no te hagas mucho de rogar.»

³⁹ «Entre todos los hombres que hay en el mundo no hay dos iguales en sus rostros... Y pues en los rostros, que son cosas tan pequeñas, hay tantas diferencias, no debe asombrarnos que haya diferencias en las voluntades y en las intenciones humanas.»

lo exige y lo cree firmemente. La sospecha y la inseguridad son consecuencia inmediata de la situación descrita, y no es sorprendente que a tales temas se dediquen varios ejemplos del *Conde Lucanor*. El problema básico no es otro que el de conocer la realidad, imprescindible para un político de la talla de don Juan Manuel, y de ello se ocupan abundantes ejemplos: los versos finales del XXIV dicen así:

Muchas cosas parescen sin razón,
et qui las sabe, en sí buenas son.⁴⁰

Dentro de este esquema de sospecha y sobresalto, y dentro también del sistema de relaciones feudales, es de fundamental valor contar con parientes, allegados y amigos que se agrupen en torno al gran señor. Mas aquí se plantea una nueva dificultad, ya conocida a otros niveles; como dice el *Libro Infinido*,

todos los amigos que vos deuedes de auer non son todos eguales, et por esto non auedes de pasar con todos igualmente.⁴¹

Varios ejemplos significativos del *Conde Lucanor* se dedican al tema de la amistad; el XLVIII se titula claramente «De lo que contesció a uno que probaba sus amigos». En este mundo ya relativizado, en el que todos viven en acecho mutuo y constante, es preciso estar alerta y despierto, actuar pragmáticamente, idea en la que coinciden Juan Ruiz y don Juan Manuel. Por ello, varios ejemplos ofrecen el consejo de cerrar filas contra los enemigos; los grandes señores deben agruparse «corporativamente» (no olvidemos que los lectores del *Conde Lucanor* no son otros que los miembros de la clase dominante de la época).

Don Juan Manuel es un defensor de *la ley y el orden*, es decir, de una ley y un orden impuestos por su grupo en defensa de sus intereses particulares. En el *Conde Lucanor* aparecen dos casos de especial importancia al respecto. En el primero, un padre y un hijo que sirven a señores diferentes, participan en una batalla

⁴⁰ «Hay muchas cosas que parecen no tener sentido, / mas para quien las entiende, son buenas.»

⁴¹ «No todos los amigos que puedas tener son iguales, y por ello no debes tratar a todos por igual.»

en que se encuentran en bandos opuestos; el padre llega a enfrentarse directamente con el señor de su hijo, quien ante el peligro en que ve a aquél, no duda en matar a su progenitor, teniendo la desgracia de herir mortalmente, al propio tiempo y con el mismo enérgico golpe, a su señor. El atribulado caballero se presenta ante los reyes y grandes nobles de «aquéllas comarcas» para ser castigado por lo hecho, mas

todos tovieron... que non ficiera cosa porque meresciera haber ninguna pena, ante le preciaron mucho et le fecieron mucho bien por la grand lealtad que ficiera en ferir a su padre por escapar a su señor.⁴²

El segundo caso, si bien no tan espectacular, no es menos intencionado. Se trata de la conocida fábula de la golondrina, las aves y el sembrador de lino. Cuando la golondrina comprende que los demás pájaros no harán nada para evitar el futuro peligro (que crezca el lino recién sembrado, el cual servirá para fabricar redes),

fuése paral homne et metióse en su poder et ganó dél seguranza para sí et para su linaje. Et después acá viven las golondrinas en poder de los homnes et son seguras dellos. Et las otras aves que se non quisieron guardar, tómanlas cada día con redes et con lazos.⁴³

La alegoría es transparente: fuera del sistema de vasallaje feudal, no hay seguridad ni tranquilidad.

Resulta revelador del esquema ideológico de don Juan Manuel su predilección por la Orden de Predicadores: construyó un monasterio dominico en Peñafiel, donde quiso ser enterrado, y en sus obras señala más de una vez su admiración por dicha orden. Y ello está dentro de una perfecta lógica, pues los dominicos funcionaban como defensores máximos del orden social feudal y jerárquico, enemigos implacables de todo elemento de disolución

⁴² «Todos estuvieron de acuerdo... en que no había hecho nada merecedor de castigo, antes al contrario, le alabaron mucho y le trataron muy bien por la gran lealtad que demostró al herir a su padre por ayudar a su señor.»

⁴³ «Se fue con el hombre y se acogió bajo su poder, y consiguió así protección para sí y para su linaje. Y desde entonces viven las golondrinas bajo los hombres y están seguras con ellos. Y las demás aves, que no quisieron hacer lo mismo, son atrapadas todos los días con redes y trampas.»

social y de novedades, al igual que don Juan Manuel, quien compuso un *Libro de los frailes predicadores* en que entre otras cosas señala que estos religiosos son los que «han mayor afazimiento con las gentes». ⁴⁴

Hasta aquí todo en la obra y el pensamiento de don Juan Manuel ofrece una coherencia y una lógica en verdad impresionantes. Pero falta algo más, y de no escasa importancia: el papel del rey en toda esta estructuración cuidadosamente organizada. La teoría, como él dice, no parece presentar problema alguno, pues «los reys tienen lugar de Dios en la tierra». Pero ocurre que hay monarcas injustos y tiranos, y, por otro lado, que don Juan Manuel no se considera inferior a ninguno de ellos. Dos ejemplos del *Conde Lucanor* ponen por extenso de manifiesto lo que en verdad piensa el aristócrata. El primero parece una inocente narración cinegética: un halcón ataca a una garza, y es, a su vez, atacado por un águila. Irritado el primero, termina por hacer frente al águila, a quien consigue quebrar un ala, tras de lo cual, mata a la garza. La alegoría no es difícil de descifrar: se trata de una justificación del vasallo rebelde (halcón), que deja temporalmente de acosar a los moros (garza) para agredir al rey (águila). Se trata, desde luego, del propio don Juan Manuel y de su actitud ante el rey: los moros están tranquilos porque la aristocracia castellana debe ocuparse de defenderse contra los excesos de la realeza, con lo cual las desgracias del país deben achacarse exclusivamente al monarca. El último ejemplo de la colección trata de «lo que contesció a un rey cristiano que era muy poderoso et muy soberbioso». El problema del conde Lucanor consiste aquí en decidirse por seguir el camino de la humildad o el de la soberbia: consultado el indispensable Patronio, narra la historia del mencionado rey, conocida ya en otras colecciones latino-medievales: el monarca castigado por su soberbia y transformado en miserable y enfermo mendigo, sustituido en el trono por un ángel y restituido en el poder tras su arrepentimiento. Llama la atención la prolijidad y casi complacencia con que don Juan Manuel describe la humillación del monarca caído: el ángel explica, por fin, el verdadero contenido del ejemplo, cuya intención apunta directamente al soberano:

⁴⁴ Los que «tienen más predicamento con las gentes».

seed cierto que nunca fue tierra, nin linaje, nin estado, nin persona en que este pecado regnase, que non fuese desfecho o muy mal derribado.⁴⁵

Don Juan Manuel insiste así, de acuerdo consigo mismo, en una crítica despiadada de la monarquía no controlada por la aristocracia, manifestando una vez más no sólo sus ambiciones y actuaciones políticas personales, sino también el ya viejo y conocido conflicto entre Monarquía y Nobleza. Y todo ello en un momento en que este nieto de reyes, por otra parte, defiende a ultranza los privilegios feudales de su clase y el sistema que le sostiene.

Conviene, por último, decir unas palabras acerca del tópico «didactismo» de don Juan Manuel. Que existe en su obra es indiscutible; lo que no queda tan claro es que sea del tipo convencional que han creído ver muchos críticos, quienes, además, han llegado a hablar de una supuesta concepción idealista e ingenua de la vida por parte del autor del *Conde Lucanor*. Se ha dicho, incluso, que don Juan Manuel es un «asceta». Mas la realidad es muy diferente. El gran aristócrata castellano no ha escrito una sola línea sin un concreto propósito político y social. Don Juan Manuel, en efecto, su vida, sus actitudes y sus ideas, corresponden a un delimitado entorno histórico, el de la crisis del sistema estamental. Es un producto típico, con sus contradicciones, de un momento en que la sociedad feudal se disolvía en individuos, pero individuos egoístas que, en el caso de los nobles, luchaban desesperadamente por mantener sus privilegios de clase contra los cambios radicales que corroían el sistema, al tiempo que, irónicamente, al enfrentarse con la monarquía, contribuían en buen grado a la destrucción de ese mismo sistema que pretendían perpetuar. En tal contexto, resulta por lo menos curioso que sea precisamente en el siglo XIV cuando se desarrolle en la Península el conocimiento y la propagación de la literatura caballeresca, así como que sea entonces cuando aparezca la primera novela de caballerías «indígena», la *Historia del caballero de Dios que había por nombre Zifar* (tema del que se tratará más adelante, cf. II.1 D), en que didactismo y aventuras, tradición árabe y tradición épica se unen para formar un todo sorprendente.

⁴⁵ «Estad seguro de que nunca hubo tierra, linaje, estado ni persona dominada por este pecado que no haya sido destruida o muy mal parada.»

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA *

I.2. LA CRISIS DEL SIGLO XIV

a) *Historia y sociedad*

- * Aragoneses, Manuel Jorge: *Los movimientos y luchas sociales en la Baja Edad Media* (Madrid, 1949).
- * Ballesteros, Manuel: «Los factores económico-sociales en la transformación del mundo medieval», *Estudios de Historia Social de España*, dirigidos por Carmelo Viñas Mey, I (Madrid, 1974).
- * Clavero, Bartolomé: *Mayorazgo. Propiedad feudal en Castilla, 1369-1836* (Madrid, 1974).
- * Cunhal, Alvaro: *As lutas de classes em Portugal nos fins da Idade Media* (Lisboa, 1975).
- * Heers, Jacques: *L'Occident aux XIV^e et XV^e siècles. Aspects économiques et sociaux* (París, 1966).
- Mitre, Emilio: *Evolución de la nobleza en Castilla bajo Enrique III* (Valladolid, 1968).
- Moxó, Salvador de: «La nobleza castellana en el siglo XIV», *Anuario de Estudios Medievales*, VII (1970-1971), 493-511.
- * — et al.: *La sociedad castellana de la Baja Edad Media* (Madrid, 1969).
- * Pastor de Togner, Reyna: *Conflictos sociales y estancamiento económico en la España medieval* (Barcelona, 1973).
- Stéfano, Luciana de: *La sociedad estamental de la Baja Edad Media castellana a la luz de la literatura de la época* (Caracas, 1966).
- Valdeón, Julio: *Enrique II de Castilla: la guerra civil y la consolidación del régimen, 1366-1371* (Valladolid, 1966).
- : *Los judíos de Castilla y la revolución Trastámara* (Valladolid, 1968).
- * —: *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV* (Madrid, 1975).
- Verlinden, Charles: «La grande peste de 1348 en Espagne. Contribution à l'étude de ses conséquences économiques et sociales», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XVII (1938), 103-146.

Obra básica de conjunto para todo Occidente es la de Heers, que puede complementarse para Portugal con la de Cunhal (con abundantes implicaciones castellanas). La situación general de Castilla es estudiada a diferentes niveles en el colectivo *La sociedad castellana de la Baja Edad Media*. La crisis del siglo XIV es analizada seriamente y desde varios ángulos por Ballesteros y Valdeón en sus aspectos económicos y sociales; continúa válido en sus líneas generales el clásico trabajo de Verlinden sobre la peste de 1348, de tanto impacto en la crisis de la época. El hecho fundamental de la guerra civil entre Pedro I y Enrique de Trastámara es tratado por Valdeón en libro imprescindible (1975), que ha de ser complementado con otro suyo (1968)

* En las presentes bibliografías, un asterisco indica que la obra así señalada se ocupa no sólo de la época en que se incluye, sino también de otras posteriores.

sobre el papel de los judíos y el antisemitismo de los enriquecidos. La evolución de la oligarquía aristocrática aparece con suma claridad en el libro de Mitre y en el artículo de Valdeón, y la básica institución del mayorazgo en el serio estudio de Clavero. El de Stéfano es siempre necesario para ver cómo la literatura de la época refleja la situación social. Para las luchas sociales y rebeldías campesinas y urbanas, el libro de Aragonese, útil, si bien esquemático y anticuado, ha de ser complementado con el más moderno de Pastor de Tegner. El cual, con todo, ha de ser manejado con cierto cuidado, debido a las curiosas tesis pseudomarxistas que presenta.

b) *Literatura*

I.2.A. APARICIÓN DEL REALISMO CRÍTICO. EL POEMA DE ALFONSO ONCENO Y OTRAS OBRAS

Alonso, Dámaso: Cf. en I.2B.

Catalán, Diego: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo* (Madrid, 1977, 2.ª).

Rodríguez-Puértolas, Julio: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Madrid, 1968), 273-275, 281-283.

Aparte del trabajo filológico y formalista de Diego Catalán sobre el *Poema de Alfonso XI*, es de utilidad —en la línea del presente libro— la *Poesía de protesta* de Rodríguez-Puértolas, con breves estudios dedicados al poema citado y también a los demás aquí mencionados.

Para *Miseria de Omne*, cf. Dámaso Alonso en I.2B.

I.2.B. TRES VERSIONES POÉTICAS DE LA CRISIS MEDIEVAL: EL ARCIPRESTE JUAN RUIZ, EL CANCELLER AYALA Y EL RABINO SEM TOB

Alonso, Dámaso: «Pobres y ricos en los libros de *Buen Amor* y de *Miseria de Omne*», *De los siglos oscuros al de Oro* (Madrid, 1958).

Arana, Nelson G.: «Notas sobre el *Libro de Buen Amor* y la sociedad medieval española», *Cuadernos Americanos*, XXXV, 4 (1976), 131-150.

Castro, Américo: *La realidad histórica de España* (México, 1954), 223-379, 524-548.

Joset, Jacques: «El dinero en el *Libro de Buen Amor*; sociedad feudal y burguesía», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita* (Barcelona, 1973), 139-157.

—: «Opposition et réversibilité des valeurs dans les *Proverbios Morales*: approche du système de pensée de Santob de Carrión», *Marche Romane, Hommage au Professeur Maurice Delbouille* (1973), 177-189.

Kinkade, R. P.: «Pero López de Ayala and the Order of St. Jerome», *Symposium*, XXVI (1972), 161-180.

—: «Arabic Mysticism and the *Libro de Buen Amor*», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatfeld* (Barcelona, 1974), 51-74.

- Klausner, Joel H.: «The Historic and Social Milieu of San Tob's *Proverbios morales*», *Hispania* (Estados Unidos), XLVIII (1965), 483-489.
- Lapesa, Rafael: «El tema de la muerte en el *Libro de Buen Amor*», *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid, 1967), 53-75.
- Lida, María Rosa: «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), 105-150.
- : «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», *Estudios de literatura española y contemporánea* (Buenos Aires, 1966), 14-91.
- Márquez Villanueva, Francisco: «El Buen Amor», *Revista de Occidente*, 27 (1965), 269-291.
- Meregalli, Franco: *La vida política del canciller Ayala* (Varese, 1955).
- Rico, Francisco: «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), 301-325.
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «Juan Ruiz, hombre angustiado», *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976), 71-103.
- Sáez, Emilio, y Trenchs, José: «Juan Ruiz de Cisneros (1295-1296/1351-1352), autor del *Libro de Buen Amor*», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita* (Barcelona, 1973), 365-368.
- Sánchez Albornoz, Claudio: «El canciller Ayala, historiador», *Espanoles ante la Historia* (Buenos Aires, 1958), 111-154.
- Strong, E. B.: «The Rimado de Palacio: López de Ayala Rimed Confession», *Hispanic Review*, XXXVII (1969), 439-451.
- Suárez Fernández, Luis: *El canciller Pedro López de Ayala y su tiempo, 1332-1407* (Vitoria, 1962).
- Tate, R. B.: «López de Ayala, Humanist Historian», *Hispanic Review*, XXV (1957), 157-174.
- Trenchs, José: Cf. Sáez, Emilio.
- Varios: *Libro de Buen Amor Studies*, G. B. Mony-Penny, ed (Londres, 1970).
- Zahareas, Anthony N.: «Celibacy and Fiction: The Case of *El Libro de Buen Amor*» *Ideologies and Literature*, I, 2 (1977), 77-82.

Para el *Libro de Buen Amor* y sus problemas hemos preferido incluir aquí más que obras de conjunto —por lo general desenfocadas— estudios más concretos sobre aspectos diferentes. Sobre el clérigo Juan Ruiz son de sumo interés las investigaciones de Sáez-Trenchs, que a través de documentación hallada en los archivos vaticanos han podido reconstruir buena parte de la vida del arcipreste. Zahareas, por su parte, centra su trabajo en torno a un problema personal de Juan Ruiz, el celibato eclesiástico. Dos grandes líneas interpretativas, la de María Rosa Lida y la de Américo Castro se acercan al *Libro de Buen Amor* desde diferentes perspectivas. La primera lo considera como obra didáctico-moral y el segundo como obra vitalista, y ambos —especialmente Castro— dentro del entramado de las tres culturas castellanas, que producen su innegable mudejarismo. Frente al mudejarismo, Rico sostiene las raíces occidentales del *Libro de Buen Amor*, mientras que Kinkade (1974) y Márquez Villanueva insisten en aspectos claramente orientales de Juan Ruiz. Arana y Joset sitúan el libro en sus coordenadas histórico-sociales de la crisis medieval, el segundo de forma más específica en torno al papel del nuevo dios, el dinero. Lapesa, de otro modo, al tratar

del tema de la muerte y de sus angustias metafísicas, contribuye también a enmarcar el *Libro de Buen Amor* en la crisis de valores del momento. Todo lo cual y por extenso reúne y amplía considerablemente Rodríguez-Puértolas.

Dos libros se dedican a estudiar la vida política del canciller Ayala, los de Meregalli y Suárez Fernández, quizá más consistentemente este último. Kinkade (1972) trata de las conexiones de Ayala con la poderosa e influyente Orden de los Jerónimos, mientras que Sánchez Albornoz y Tate analizan aspectos de la tarea del canciller como historiador, en gran profundidad el segundo. Strong, por último, trata el *Rimado de Palacio* como una mera «confesión rimada», visión bastante reducida de la riqueza y complejidad que el poema tiene.

I.2C. LA DEMOCRACIA DE ULTRATUMBA: DANZA DE LA MUERTE

Engels, Friedrich: «Sobre la historia del cristianismo primitivo», *Sobre la religión*, de Karl Marx y Friedrich Engels (Buenos Aires, 1959), 272-273.

Rodríguez-Puértolas, Julio: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Madrid, 1968), 283-286.

Solá-Solé, J. M.: «En torno a la *Danza General de la Muerte*», *Hispanic Review*, XXXVI (1968), 303-327.

Whyte, Florence: *The Dance of Death in Spain and Catalonia* (Baltimore, 1931).

Aparte del trabajo general de Whyte, de gran utilidad todavía, y del muy sugerente pero lastrado de tradicionalismo de Solá-Solé, en la *Poesía de protesta* de Rodríguez-Puértolas aparece un breve comentario socio-histórico sobre la *Danza de la Muerte*. Lo citado de Engels puede constituir una excelente base de partida para un análisis más profundo de la «democracia de ultratumba» medieval.

I.2D. DON JUAN MANUEL O LA REACCIÓN ARISTOCRÁTICA

Ayerbe Chaux, Reinaldo: *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora* (Madrid, 1975).

Blecua, José Manuel: Introducción a su ed. de *El Conde Lucanor* (Madrid, 1971, 2.ª).

Devoto, Daniel: *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor* (Madrid, 1972).

Gimeno Casaldueiro, Joaquín: «*El Conde Lucanor*: composición y significado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), 101-112.

Ísola, Delia L.: «Las instituciones en la obra de don Juan Manuel», *Cuadernos de Historia de España*, XX-XXII (1954), 70-145.

Lida, María Rosa: «Tres notas sobre don Juan Manuel», en *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires, 1966), 92-133.

MacPherson, I. R.: Cf. Tate, R. B.

- Maravall, José Antonio: «La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel», en *Estudios de historia del pensamiento español* (Madrid, 1967), 451-472.
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «Juan Manuel y la crisis castellana del siglo XIV», *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976), 45-69.
- Ruffini, Mario: «Les sources de don Juan Manuel», *Les Lettres Romanes*, VII (1953), 27-49.
- Stéfano, Luciana de: «La sociedad estamental en las obras de don Juan Manuel», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI (1962), 329-354.
- Sturcken, H. Tracy: «The Assassination of Diego García by don Juan Manuel», *Kentucky Romance Quarterly*, XX (1973), 429-449.
- : *Don Juan Manuel* (Nueva York, 1974).
- Tate, R. B., y MacPherson, I. R.: Introducción a su ed. del *Libro de los estados* (Oxford-Nueva York, 1974).

La crítica sobre Juan Manuel se resiente por lo general de una abundancia de estudios positivistas o formalistas. Así sucede con los de Ayerbe y Gimeno Casaldueiro, con el de Ruffini sobre las fuentes y con el folklorista de Devoto (libro, por otro lado, de gran altura y seriedad). Todos ellos y los que se citan más abajo parten de un modo u otro del extraordinario y básico artículo de María Rosa Lida (reeditado en 1966), que toca prácticamente todos los aspectos fundamentales de Juan Manuel y su obra. La edición de *El Conde Lucanor* hecha por Blecua es un modelo en su género, así como su introducción; igualmente ocurre con la que Tate-MacPherson han hecho del *Libro de los estados*. Un libro general y muy útil es el de Sturcken, que ha estudiado también alguno de los aspectos negativos de la vida del aristócrata castellano. Tres trabajos de suma importancia existen sobre lo político-social en la obra de Juan Manuel: el de Delia L. Ísola, de enorme acopio de datos; el de Maravall y el de Luciana de Stéfano (muy ampliado en su libro de semejante título; Cf. en I.2A «Historia y Sociedad»). Finalmente, el estudio de Rodríguez-Puértolas coloca a Juan Manuel en el marco específico de la crisis de la época, y muestra el verdadero intento del oligarca: la defensa de sus intereses personales y de clase, cuando el feudalismo está siendo atacado violentamente desde diversos frentes.

I.3. LA DISGREGACIÓN DEL MUNDO MEDIEVAL

Nota introductoria.

- 3A. Política, sociedad, amor y muerte. Cancioneros y grandes poetas.
- 3B. Poesía de protesta y autores menores.
- 3C. El cancionero popular. El Romancero y sus héroes fragmentados.
- 3D. La prosa y las contradicciones de la época. Sentimentalismo «burgués» y novela.
- 3E. El teatro. De la religiosidad elemental a la liberación humanista.
- 3F. *La Celestina* o el nihilismo.

Bibliografía básica.

I.3. LA DISGREGACIÓN DEL MUNDO MEDIEVAL

NOTA INTRODUCTORIA

Todos los elementos y líneas de fuerza mencionados al tratar del siglo XIV continúan presentes en el XV, centuria en verdad básica para la ulterior evolución de la Historia hispánica. En la Península, como en el resto de Occidente, las contradicciones del feudalismo en descomposición aumentan de manera notable. La influencia y el desarrollo del humanismo —concepto ideológico de la nueva clase burguesa— trabajan disgregadoramente en la vieja coherencia religiosa, al tiempo que la propagación de las predicaciones populares franciscanas y su correlato, el mesianismo profético, rebelde y colectivista, se manifiesta con gran fuerza en Europa, si bien llega a España en tono menor. A otro nivel, los *pogroms* antisemitas llevados a cabo en la Península en 1391 señalaban ya con claridad el camino por el que iban a discurrir las futuras relaciones entre cristianos y judíos; los conversos, obligados por la persecución, en efecto, aumentan de número a lo largo de todo el siglo XV, creando una minoría tan poderosa como odiada, mientras que los judíos ortodoxos verán disminuidas más y más sus posibilidades de acción y de convivencia hasta su total expulsión en 1492. La lucha por el poder entre la oligarquía nobiliaria y la Corona, además, continúa sin descanso. La dinastía Trastámara, condicionada desde sus mismos orígenes por la nobleza, se defiende impotente contra las ambiciones y excesos de los aristócratas. El reinado de Juan II (1406-1454), dominado por la figura de Álvaro de Luna durante treinta años, significa, por un lado, la pérdida clara y progresiva de los valores tradicionales, y por otro, la importancia de una clase hasta entonces poco significativa, la burguesía, cuyos intereses representa el discutido con-

destable Luna, protector de comerciantes y de conversos y enemigo mortal de la Nobleza. El fondo de la cuestión se halla en el enriquecimiento, por un lado, de conversos y mercaderes, y por otro, de la oligarquía latifundista. En este choque de intereses económicos, Luna se apoya en el primer grupo. El trágico final de don Alvaro, degollado públicamente en Valladolid, supone —como en el caso de otra muerte violenta, la de Pedro I en 1369— una derrota más de la nueva clase.

Pero es con Enrique IV (1454-1474) cuando el poder de los nobles y la degradación de la institución monárquica alcanzan sus puntos máximos. Lo que se ha llamado «farsa de Avila» (1465), que no es sino un destronamiento puro y simple del rey legítimo en favor de su joven hermano de once años, señala la auténtica fuerza de la oligarquía nobiliaria y eclesiástica, dueña de latifundios, rentas y cargos, y en control, además, de gran parte de la vida económica del país a través de sus agentes judíos. Resulta todavía tan imprescindible como impresionante el texto de la *Crónica de Enrique IV*:

Allí se puso una silla real con todo el aparato acostumbrado de se poner a los reyes, y en la silla una estatua sentada que representaba la persona del rey, vestida de luto con corona en la cabeza y cetro real en la mano... El arzobispo de Toledo... subió en el estrado alto en que la estatua estaba y quitóle la corona de la cabeza, diciendo no ser digno de la dignidad real. El marqués de Villena... le tiró el cetro real de la mano; el conde de Plasencia... le quitó el estoque...; los condes de Benavente y Paredes le quitaron todos los otros ornamentos reales; Diego López de Stúñiga derribó la estatua de la silla en que estaba... y todos ellos diciendo palabras muy furiosas y deshonestas, con los pies lo derribaron del cadahalso en tierra...

En 1474 sube al trono de Castilla la princesa Isabel, también hermana de Enrique IV, y casada desde 1469 con el príncipe Fernando, heredero de la corona catalano-aragonesa, a la que accede en 1479. Esta fecha marca para los historiadores tradicionales el momento de la unión de los dos grandes reinos peninsulares, unión en verdad precaria, pues solamente existía a nivel de las personas, mientras que tanto Castilla como Aragón-Cataluña seguían disfrutando de sus propias leyes, fueros y costumbres. Entre 1474 y 1479 tiene lugar en Castilla una nueva guerra civil provocada por el grupo aristócrata, apoyado ahora en la desgraciada Juana, hija

de Enrique IV y llamada despectivamente *la Beltraneja* por el partido isabelino. Ya durante la guerra misma —que termina con la derrota de la nobleza— comienzan las medidas que han de conducir al afianzamiento del poder de los *Reyes Católicos* y a sentar las bases del estado moderno, es decir, del centralismo absolutista. Las cortes de 1476 señalan la tendencia autoritaria de Isabel; el concilio eclesiástico de 1478, la supremacía del Estado sobre la Iglesia. En otras cortes, las de 1480, la Corona consigue desposeer a la oligarquía de la mitad de las rentas adquiridas desde 1464, al tiempo que legisla, inteligentemente, a favor de los campesinos vasallos, buscando así el apoyo popular contra la aristocracia. La Inquisición, en fin, se establece en 1480-81, organismo que, recibido hostilmente por la Nobleza, se erigirá bien pronto en eficaz instrumento de represión de toda clase de disidencias. No hay que olvidar tampoco el proceso que culmina en el control real de las poderosas Ordenes Militares, feudo nobiliario hasta entonces. Pero la gran fecha es 1492: toma de Granada y fin de la legendaria «Reconquista»; descubrimiento de América; expulsión de los judíos no convertidos; primera gramática castellana, de acuerdo con la idea de Nebrija, según la cual, siempre la lengua fue compañera del Imperio. Un imperio que comienza a conformarse en América, en Canarias, en el norte de Africa, en la herencia aragonesa de Italia, en el centralismo, la intolerancia y el absolutismo. Todo ello lleva en sí los gérmenes de su propia destrucción y sus específicas contradicciones, que aparecerán ya de modo harto brutal en una obra como *La Celestina* (1499), y de forma definitiva cincuenta años después en *Lazarillo de Tormes*. Fragmentación, deshumanización, alienación, serán desde ahora inseparables del hombre español, en un marco de «unidad» nacional y de grandeza imperial y casticista.

Entre las contradicciones mencionadas será preciso destacar al menos la que representa en el seno de la sociedad hispánica la existencia de una minoría de ciudadanos de origen judío, los conversos, que constituyen, además y en buena medida, la crema de la nueva clase burguesa, aunque en la lucha entre Monarquía y Nobleza puedan servir indistintamente a una o a otra. La expulsión de los judíos y la persecución y discriminación de los conversos suponen crisis económica por un lado e inseguridad radical por otro, en un momento en que, curiosamente, parecía abrirse ante el país un futuro esplendoroso. El sultán Bayaceto, al recibir

a los judíos expulsados de España, exclamó significativamente, refiriéndose a Fernando *el Católico*: «¡Este me llamáis rey político, que empobrece su tierra y enriquece la nuestra!»

La Historia peninsular del siglo xv se inserta, desde luego, en las coordenadas de la Historia europea de la época, tanto en lo que se refiere al conflicto existente entre Nobleza y Monarquía como al hecho fundamental del auge de la burguesía, que deja constancia de unos modos inéditos de actuar y de pensar, modos dominados en todo momento por el signo de la economía monetaria, del dinero. Pero, en todo caso, la presencia de un importante grupo converso-burgués en la sociedad peninsular y de un sentimiento antisemita popular cada vez más extendido, que llega a alcanzar categoría mítica al entroncarse con un supuesto casticismo hispano —limpieza de sangre, honor, religión, antiintelectualismo, horror al comercio y a las profesiones «mecánicas»— tiene como consecuencia la creencia irracional de la clase y casta dominante en una Historia, una economía y una cultura *divinales*. Ello, y otros factores a que habremos de referirnos más adelante, producirá la meteórica formación de un gigantesco imperio moderno, pero también la insistente acción corrosiva de unos agentes autodestructores que trabajarán asimismo con una rapidez insospechada (cf. también Nota Introductoria a II).

1.3 A. POLÍTICA, SOCIEDAD, AMOR Y MUERTE. CANCIONEROS Y GRANDES POETAS

Se produce en el siglo xv castellano un interesante fenómeno dentro del campo de la sociología literaria, como antes en Portugal: la aparición de los cancioneros. Son éstos colecciones de poesía en ocasiones muy extensas, compiladas bajo la protección de nobles o incluso reyes, y que responden a nuevos gustos y costumbres, indicativos de los inevitables cambios sociales. En un momento en que la imprenta no existe todavía, pero en el que se siente la necesidad de lectura en cortes y palacios, al calor del incipiente humanismo y de la propagación —dentro de ciertos límites— de la cultura, los cancioneros cumplen una clara función social. El noble no es ya —a pesar de la situación caótica provocada por las ambiciones aristocráticas— solamente guerrero y político, sino también cortesano, mecenas y cultivador él mismo, en

muchos casos, del arte poético, como el propio rey Juan II, don Alvaro de Luna o el almirante Diego Hurtado de Mendoza (padre del futuro marqués de Santillana), entre otros varios y menos espectaculares casos. El citado Juan II tiene en torno a sí una verdadera «corte literaria», por no hablar ya de la de Alfonso V de Aragón, auténtica «corte humanista», tras la conquista de Nápoles en 1443. Los cancioneros proliferan durante la segunda mitad del siglo xv, y los diferentes tipos de manuscritos y de decoración que presentan indican también los diferentes estratos sociales a que van destinados, desde monarcas —para quienes se confeccionan ejemplares lujosos, con tintas de varios colores, hermosas letras capitales— a lectores burgueses.

En estas condiciones, el converso Alfonso de Baena —también poeta— dedica el cancionero que lleva su nombre al rey don Juan, en el año 1445. Se trata de una abultada antología que incluye autores y poemas desde c. 1370, y que incluye toda una gama poética, comenzando con muestras de poesía escrita todavía en gallego-portugués y llegando a incluir poemas alegóricos de influencia dantesca, pasando por canciones y decires amorosos, obras de contenido moral y religioso, político y social; es decir, todo el espectro de manifestaciones poéticas del siglo xv y aún antes. Pueden apreciarse así los sucesivos cambios de estilo y de forma, sin que falten las polémicas rimadas al propósito. Coexisten en el *CANCIONERO DE BAENA* los poemas de arte menor y mayor, estos últimos coincidentes con la llamada escuela alegórica y doctrinal.

Los poetas incluidos proceden de todas las capas sociales: el rey y los nobles, religiosos, hidalgos, conversos, moriscos... El ejemplo más representativo es el de Alfonso Alvarez de Villasandino, pues escribe desde c. 1370 hasta su muerte, hacia el año 1424. Villasandino resume en su obra todo lo dicho acerca del cancionero: comienza por ser poeta en gallego y termina por insertarse en lo alegórico-dantesco; es autor popular y erudito, obscuro y religioso, político, satírico y amoroso, incluso juglaresco, pues abundantes poemas suyos se dedican al prosaico tema de pedir dinero u otro tipo de ayuda a posibles mecenas. El representante máximo de la escuela alegórica, inspirado directamente en Dante, es Francisco Imperial, genovés afincado en Sevilla. En el *Cancionero de Baena* hay muestras muy interesantes de las contradicciones y diferentes fuerzas que actuaban en la sociedad castellana en transición. Un fraile, Diego de Valencia, plantea una

inquietante cuestión en forma poética, *Pregunta... por qué son los fidalgos*: el franciscano no parece entender que existan las diferencias sociales basadas en la sangre,

pues todos salimos de una raíz
fallida e menguada e muy pecatriz.¹

Ruy Páez de Ribera, hidalgo miserable, compone un alegórico *Proceso que hubieron en uno la Dolencia e la Vejez e el Destierro e la Pobreza*. Tras escuchar lo que cuatro personajes discuten acerca de sus respectivas jurisdicciones sobre el ser humano, el autor llega a la conclusión de que es la de la Pobreza la más poderosa: es el tema del dinero, que ya fue visto en varios autores del siglo XIV. Termina el poema de modo lapidario:

yo nunca vi pobre que fuese donoso;
tampoco vi rico que fués desdonado.²

Páez de Ribera es autor también de un *decir* a la reina Catalina, madre de Juan II, en que traza un negro cuadro de la época de tutorías del rey. Los nobles luchan entre sí para controlar la vida del país, mientras los hidalgos se arruinan y los campesinos son explotados sin piedad:

desechados e perdidos
andan muchos fijosdalgo
.....
Despechados e vendidos
son muy muchos labradores...³

A Gonzalo Martínez de Medina (hijo del tesorero mayor de Andalucía y converso) pertenece uno de los más conocidos poemas del *Cancionero de Baena*, el *Decir que fue fecho sobre la Justicia e pleitos e de la gran vanidad deste mundo*, violento ataque contra ricos y poderosos, nobles y eclesiásticos, pero también con-

¹ «Pues todos salimos de la misma raíz, / podrida, pobre y muy pecadora.»

² «Yo nunca vi un pobre con donaire; / tampoco vi nunca un rico sin gracia.»

³ «Olvidados y perdidos / andan muchos hidalgos. / ... / Explotados y vendidos / son muchísimos labradores.»

tra los agentes y representantes de la Justicia, instrumentos visibles de la opresión política, social y económica:

Pues de abogados e procuradores
e aun de otras cien mil burlerías,
e de escribanos e recaudadores
que roban el reino por extrañas vías,
yo non vi tantos en todos mis días;
e tanto padescce este reino cuitado,
que es maravilla non ser asolado,
si el señor rey non quiebra estas lías.⁴

Conviene dejar constancia de que en la década de los años sesenta se compilan otros importantes cancioneros, como el de *Stúñiga* (en torno a los poetas de Alfonso V de Aragón), el de *Herberay des Essarts* y el de *Palacio*, entre otros menores. Hacia 1490 comenzó a reunir materiales Hernando del Castillo para su magno *Cancionero General*, publicado en 1511, y en el que se incluyen poetas desde Juan de Mena en adelante.

Bajo el reinado de Juan II —treinta años, no se olvide, en los que el poder efectivo estuvo en manos de Alvaro de Luna— florece todo un grupo de importantes poetas que, con la excepción de uno de ellos, Juan de Mena, pertenecen al mismo clan familiar y oligárquico: Fernán Pérez de Guzmán (c. 1376-1460), sobrino del canciller Ayala; Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458), sobrino del primero de los citados; Gómez Manrique (c. 1412-1490), sobrino del marqués y tío de Jorge Manrique, quien ya vive con Enrique IV e Isabel I (c. 1440-1479). Todo el clan mendocino, en sus diferentes ramas, respondiendo a la defensa de sus intereses aristocráticos, fue enemigo jurado de Alvaro de Luna y de su política, e intervino continua y activamente en las luchas civiles de la época.

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN fue uno de los nobles encarcelados en 1432 por orden del condestable Luna; tras ocho meses de prisión, parece haber abandonado la política para dedicarse a sus

⁴ «Pues de abogados y procuradores / y de otros mil tramposos, / y de escribanos y recaudadores / que roban el reino por extraños modos, / nunca he visto tantos en toda mi vida; / e tanto sufre este reino miserable, / que es maravilla que no sea destruido, / si el señor rey no rompe estas ataduras.»

preocupaciones intelectuales. Será preciso mencionar de nuevo a este autor más adelante, al tratar de la prosa del siglo xv (I.3 D). Como poeta, coincide en muchos aspectos con su tío el canciller Ayala, y constituye un ejemplo importante del pensamiento estoico en forma poética. Rodeado de libros, de traducciones clásicas, sus poemas, que ofrecen dos planos bien definidos pero no incompatibles, el individual y el social, tienen un inconfundible aire de «prerrenacimiento». Pérez de Guzmán es autor de un extenso poema —octosilábico y de arte mayor—, *Coplas de vicios y virtudes*, en el cual aparecen conceptos inquietantes y sin duda sorprendentes viniendo de la pluma de este aristócrata; así, citando a Dante, señala:

que do la virtud se muda
non remane gentileza;⁵

y más adelante, escudándose en Séneca:

si de la sangre la virtud descendiese
esto bastaba a ser buena la gente.⁶

Pérez de Guzmán se hace eco de la idea humanista —y burguesa— de la dignidad del hombre y de la *virtus* individual, independientemente de los orígenes familiares. ¿Contradicción? Es posible, pero no hay que desdeñar el hecho de que Pérez de Guzmán escribe ya alejado de las actividades políticas en su retiro intelectual de Batres. En el mismo poema citado ataca el vicio de la avaricia —pecado de insularidad cristiana y social— y las riquezas; considera cómo deben ser los buenos reyes y, en fin, retrata siniestramente la situación de Castilla, a la que él y su clan familiar tanto han contribuido:

¡Oh, provincia infortunada,
muy digna de reprehensión,
tú más que otra nación
de aquestos vicios tocada

⁵ «Que donde la virtud se pierde / la hidalguía se pierde.»

⁶ «Si la virtud se heredase con la sangre, / esto bastaría para que las gentes fuesen buenas.»

eres, y contaminada,
discordia en tus naturales,
e de príncipes reales
sin justicia administrada!⁷

En otro de sus poemas, el titulado significativamente *Confesión rimada*, dentro de un marco tradicional insiste Pérez de Guzmán en los pecados que atentan contra la colectividad histórica y social. Aquí consta una importante idea. Al tratar de la Soberbia, escribe:

De aquí comenzaron decir *tuyo e mío*
los que antes solían decir *nuestro e nos*.⁸

Parece así como si Pérez de Guzmán, en sus meditaciones, hubiera llegado al auténtico fondo de la cuestión y la problemática de su época: la disolución del organicismo medieval y la aparición de la sociedad competitiva.

De mucha mayor categoría es IÑIGO DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, fundamental figura en la historia y en la literatura del siglo xv castellano, aristócrata y oligarca, latifundista, jefe del poderoso clan mendocino ramificado por todo el país, partícipe en conspiraciones y luchas contra el condestable Luna, en cuya caída intervino y cuya trágica muerte cantó, inmisericorde, en sus poemas. Soldado y poeta, es también un representante típico de la nobleza influenciada estéticamente por el humanismo prerrenacentista. Santillana reunió en su palacio de Guadalajara una rica biblioteca de textos clásicos, originales y traducidos, además de obras religiosas y modernas; supo rodearse de sabios y componer, en fin, una abundante obra literaria, de gran significación en su momento.

Se ha considerado a Santillana como el primer historiador de la literatura peninsular con su *Carta al condestable de Portugal*, en que el marqués pone en orden sus ideas acerca del fenómeno poético y traza un breve cuadro de poetas. Pero lo más importante de esta *Carta* es la clasificación que de la poesía hace en tres

⁷ «¡Oh, país desgraciado, / muy digno de reprensión, / tú más que otra nación / dañada por estos vicios / estás, y contaminada, / discordias entre tus habitantes, / y por los príncipes reales / gobernada sin justicia!»

⁸ «Y así comenzaron a decir *tuyo y mío* / los que antes solían decir *nuestro y nosotros*.»

categorías: «sublime», «mediocre», «ínfima». La primera es la compuesta en latín y griego, es decir, la clásica; la segunda, la escrita en lenguas vernáculas modernas; su idea, en fin, de la poesía *ínfima*, refleja bien a las claras la mentalidad aristocrática del autor, pues introduce ahora la división a nivel estético entre los que «mandan» y los que «sirven»:

ínfimos son aquellos que sin ningunt orden, regla ni cuento facen
estos romances e cantares de que la gente baxa e servil se alegra.⁹

La obra poética de Santillana incluye un grupo de poemas alegóricos bajo la influencia del Dante de la *Divina Commedia* y de Petrarca, poesía culta y exquisita, en ocasiones deliberadamente oscura, en la que cabe destacar el *Infierno de los enamorados*, de modelo dantesco, y la *Comedieta de Ponza*, con ocasión del desastre naval de Alfonso V de Aragón en 1435 (episodio previo a la gran conquista de Nápoles por los aragoneses algunos años después). Compuso Santillana también villancicos, canciones y decires de inspiración vagamente popularizante, y varias serranillas, de gran lirismo y sensualidad, en las que no falta la presencia —otra vez— de su aristocratismo. En la número I, ante la agresividad de la serrana de Moncayo, el marqués se identifica orgullosamente:

aunque me vedes tal sayo,
en Agreda soy frontero,
e no me llaman Pelayo,
maguer me vedes señorero.¹⁰

Su actitud de hombre acostumbrado a lograr y satisfacer sus deseos aparece en la número III; declara así su interés por la campesina de Lozoyuela:

de guisa la vi
que me fizo gana
la fruta temprana.¹¹

⁹ «Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni concierto hacen estos romances y cantares de que gusta la gente baja y de estado servil.»

¹⁰ «Aunque me ves vestido así, / soy jefe de la frontera de Agreda, / y no me llaman «Pelayo» / aunque me ves que vengo solo.»

¹¹ «Tal era ella, / que me entró gana de comer / la fruta temprana.»

Los poemas religiosos y morales de Santillana, sus *Proverbios*, de pie quebrado, por ejemplo, entran de lleno en los convencionalismos al uso. En los políticos se muestra enemigo feroz de Alvaro de Luna, acusándole de todos los vicios posibles y recreándose en su desgraciada caída y lamentable muerte. Por último, los *Sonetos fechos al itálico modo* son cuarenta y dos composiciones en que el marqués intenta adaptar a un castellano poco flexible el endecasílabo italiano, intento fallido por corresponder muchas veces el ritmo no al del soneto mismo, sino al del arte mayor castellano. Será preciso esperar al siglo XVI para que se logre una auténtica castellanización del soneto (cf. II.1 C). Los de Santillana, con todo, presentan delicadeza y decoración italianizantes, tanto formal y ambiental como en la utilización de elementos mitológicos, bíblicos e históricos. El titulado *Soneto... quejándose de los daños deste reino* es una pieza maestra de hipocresía y partidismo político, en que el autor pasa revista a los males de Castilla, de donde han huido Fe, Caridad, Esperanza, Justicia, Templanza e Igualdad; el reino se halla dominado por el caos, un caos que, será preciso recordar, el propio Santillana contribuyó ardorosamente a crear, en defensa de sus intereses de clase y de clan. Detalle final. En las populares *Coplas de la Panadera* —de que se tratará en I.3 B— Santillana aparece descrito irónicamente del siguiente modo:

con fabla casi extranjera,
armado como francés,

interesante punto de vista hostil al erudito, orgulloso y poderoso aristócrata.

Al llegar aquí, y con objeto de no forzar la cronología, conviene hacer un paréntesis dentro del grupo de poetas mendocinos para tratar de JUAN DE MENA (1411-1456). Mena era, en efecto, contemporáneo de Santillana, por quien, a pesar de las radicales diferencias políticas y de clase, fue tenido en gran estima. Nacido en Córdoba de padres de mediano estado y muy probablemente de origen converso, Mena estudió en Salamanca y viajó a Roma, lo que le puso en contacto directo con el humanismo renacentista. De regreso a Castilla, llegó a ser secretario «de cartas latinas» de Juan II; fue asimismo protegido por Alvaro de Luna. La descripción que de Mena hizo otro contemporáneo suyo, nos lo presenta con los rasgos de un intelectual puro:

trahes magrescidas las carnes por las grandes vigiliass tras el libro,
mas no durescidas ni callosas de dormir en el campo; el vultop pálido,
gastado del estudio, mas no roto ni recosido por encuentros de lanza.¹²

Mena es un espíritu humanista que sometió a una implacable latinización la lengua castellana, de modo comparable a lo que hizo Góngora en el siglo xvii. Su poema *Coronación del marqués de Santillana* (dedicado al gran magnate y buena prueba de la amistad que les unía) fue glosado y comentado por el propio Mena en una prosa en verdad retórica y ambiciosa, que también aparece en su *Homero romanceado*.

Pero su gran obra es el *Laberinto de Fortuna*, extenso poema alegórico de casi trescientas estrofas de arte mayor, con influencias de los grandes autores latinos y con continua referencia a personajes clásicos y mitológicos, en que léxico y sintaxis se latinizan en grado increíble. La estructura del poema ofrece gran complejidad. El poeta es arrebatado por la diosa Belona, que le abandona en un desierto. Desde allí será guiado por la Providencia, que le muestra las diferentes partes del mundo entonces conocido. Ve después las tres ruedas de la Historia, pasado, presente y futuro, en el maravilloso palacio de la Fortuna; en la primera aparecen personajes mitológicos y extranjeros; en la segunda, de la Historia peninsular; en la tercera, en fin, se profetiza el esplendoroso porvenir que espera a Castilla bajo Juan II y Alvaro de Luna; es al rey, precisamente, a quien Mena dedica su poema. Mas toda esta complejidad no es sino el artificio culto sobre el cual Mena monta el verdadero propósito, que no es, como podría creerse, hacer un mero alarde de erudición y de intelectualismo, sino la construcción de un elaborado poema nacional —épico incluso, en un sentido no muy estricto del término— y político: propaganda de muy alto nivel en favor de Alvaro de Luna y de sus intenciones, ataque contra los nobles lanzados a la conquista del poder frente a la Monarquía y al condestable. La contradicción que supone el hecho de que un poema político como lo es el *Labe-*

¹² «Tienes el cuerpo enflaquecido por las grandes vigiliass con los libros, pero no endurecido ni calloso de dormir en el campo; el rostro tiene pálido, gastado por el estudio, pero no herido ni señalado por los golpes de la lanza.»

rinto manifieste su ideología en términos tan exclusivistas ha sido resuelta teniendo en cuenta que Mena dirige su obra directamente al rey y sin duda también a Luna, uno y otro, soberano y favorito, poetas y hombres cultos. No se trata, en todo caso, de una propaganda abierta y popular, sino cerrada y elitista. Véase el retrato del condestable que aparece en el *Laberinto*:

Este cabalga sobre la Fortuna
e doma su cuello con ásperas riendas,
.....
míralo, míralo en plática alguna
con ojos humildes, non tanto feroces:
¿cómo, indiscreto, e tú non conoces
al condestable Alvaro de Luna?
Agora, respuse, conosco mejor
aquel cuyo ánimo, virtud e nombre,
tantas departes le fazen de hombre
cuantas estado le da de señor,
las cuales le fazen ser merecedor
e fruto de mano de nuestro grand rey,
e clara esperiencia de su firme ley,
e de la Fortuna jamás vencedor.¹³

La oligarquía nobiliaria, por su parte, aparece así, tras de una famosa escena en que Mena hace que los nobles acudan a las artes mágicas de una hechicera, en su deseo de acabar con su poderoso enemigo:

¡Cuántos fizieron palabras osadas
con vana soberbia de los mudamientos!
Fortuna, que nunca nos tovo contentos,
faze ya muchos partirse, dexando
al su señor propio, non bien acatando
qué fin habrían sus merecimientos.
.....

¹³ «Este cabalga sobre la Fortuna / y doma su cuello con fuertes riendas, / ... / míralo, míralo hablando / con ojos humildes y no feroces: / ¿cómo, indiscreto, no conoces / al condestable Alvaro de Luna? / Ahora, repuse, conozco bien / a aquel cuyo ánimo, virtud y nombre / contribuyen de tal modo a hacerle hombre / como su estado a hacerle señor, / todo lo cual le hace ser merecedor / y favorito de nuestro gran rey, / y clara muestra de su firme lealtad, / y de la Fortuna siempre vencedor.»

¡Oh, rica nobleza, oh grand fidalguía,
oh ínclita sangre, tú, cómo sostienes
por vana codicia de mundanos bienes
tocar los humanos en tal villanía!¹⁴

En 1453 es derrocado y muerto el condestable; Juan II morirá al año siguiente. El último poema de Mena, *Coplas contra los Pecados Mortales*, refleja con claridad la terrible desesperanza de su autor. Ya no se trata de una obra oscura y elitista, que si bien continúa dentro de la escuela alegórica, escrita en octosílabos presenta un elemental enfrentamiento entre la Razón y los siete pecados capitales, en evidente conexión con los viejos debates medievales. La muerte interrumpió la tarea del poeta, que fue continuada —entre otros— por Gómez Manrique; el autor del *Labyrinth* alcanzó a redactar la polémica de la Razón con la Soberbia, Avaricia, Lujuria e Ira. El desencanto de Mena llega a tal punto que al comienzo de sus *Coplas* desprecia toda poesía no inspirada por las musas cristianas, y a vueltas de pensamientos senequistas y religiosos, no olvida, sin embargo, sus actitudes políticas, atacando de nuevo a la nobleza e incluso a los fundamentos de la misma:

no solamente no basta
que vengas de noble gente;
la bondad de la simiente
tu soberbia te la gasta,
e la virtud se contrasta
que por el linaje cobras
si no responden tus obras
a la tu tan noble casta.¹⁵

Pero la avaricia es el gran mal que corroe a «esta comuna» castellana:

¹⁴ «¡Cuántos dijeron palabras atrevidas / con vana soberbia al cambiar de partido! / La Fortuna, que nunca nos ha tenido satisfechos, / hace ya que muchos se alejen, dejando / a su verdadero señor, sin fijarse bien / en qué terminarían sus acciones. / ... / ¡Oh, rica nobleza, oh gran hidalguía, / oh ínclita sangre, tú cómo permites / que por vana codicia de bienes mundanos / los hombres cometan tal villanía!»

¹⁵ «No solamente no basta / que procedas de noble familia; / la perfección de la simiente / tu soberbia la destruye, / y la virtud que por el linaje / adquieres se pierde / si no responden tus acciones / a tu casta tan noble.»

cocatriz es una sola
 animalia que te toca,
 que tiene grande la boca
 y salida no ninguna.¹⁶

Igualmente nociva es la hipocresía:

¡Oh, vil, triste hipocresía,
 oh, doble cara dañosa,
 red de sombra religiosa,
 encubierta tiranía!¹⁷

En su *Razonamiento que hace con la Muerte*, breve y sencillo poema octosilábico, Mena parece experimentar cierto placer al retomar un conocido tópico y recordar a los poderosos su inevitable final:

caídos son en pobreza:
 no les vale la riqueza
 ni tesoros mal ganados,

 tú los fazes ser iguales
 con los simples labradores.¹⁸

Mena pasa así de un momento de exaltación optimista en que confía en el triunfo de Alvaro de Luna y de lo que él representa, momento manifestado poéticamente del modo más culto posible, a este otro en que destruidas sus esperanzas y su partido, se vuelve a un estilo mucho más sencillo y popular y termina por remitir el castigo de los todopoderosos nobles a un más allá «democratizante» y justiciero de acuerdo con el conocido tema de las danzas de la muerte. Juan de Mena, alto funcionario del aparato burocrático, intelectual, amigo de Santillana, se inserta en el cuadro del patriciado urbano y burgués, grupo social en que, según sabemos, Alvaro de Luna apoyaba buena parte de su política antiaristocrática.

¹⁶ «El cocodrilo es el único / animal con el que te puedes comparar, / que tiene grande la boca / y ninguna salida.»

¹⁷ «¡Oh, vil, triste hipocresía, / oh, ser maligno de dos caras, / red de sombra religiosa, / encubierta tiranía!»

¹⁸ «Caídos son en la pobreza: / de nada les vale la riqueza / ni tesoros mal ganados, / ... / tú los iguales / con los simples labradores.»

GÓMEZ MANRIQUE (c. 1412-1490) es el continuador de las tareas políticas y poéticas de su tío el marqués de Santillana. Anti-Luna furibundo, como toda su familia —su hermano Rodrigo Manrique, por ejemplo, disputaba el maestrazgo de Santiago al propio condestable—, continuó interviniendo en los hechos de Castilla durante toda su vida. Fue también enemigo de Enrique IV; en 1458 llegó a desnaturalizarse del reino con otros miembros de la oligarquía; en 1465 participaba activamente en la rebeldía nobiliaria contra el rey; al pasarse después al bando de la futura Isabel I, es premiado en 1477 con la regiduría de Toledo. Su cultura no era nada despreciable, si bien no alcanzó las cimas de Santillana. Es más conocido como autor teatral (cf. I.3 E), pero dejó más de cien poemas conocidos, pertenecientes por lo general al arte menor y al género cancioneril, amoroso, satírico y ligero, sin que falten muestras alegóricas, como el *Planto de las Virtudes y Poesía*, compuesto en 1458 con motivo de la muerte de Santillana.

Preocupado —y con razón— por la situación de Castilla, es autor asimismo de varios poemas sobre tal tema, explicando en otros sus ideas sobre el gobierno y la administración, especialmente en el conocido *Regimiento de príncipes*, dedicado a Isabel y Fernando antes de acceder éstos al trono. Gómez Manrique continuó y terminó las interrumpidas *Coplas contra los Pecados Mortales* de Juan de Mena, en las que dentro de un moralismo convencional, llega a plantearse una aguda cuestión: si todos los seres humanos nacen y mueren iguales, ¿por qué no lo son en la realidad?:

Todos somos de una masa
a la cual nos tornaremos,
pues ¿por cuál razón seremos
desiguales en la tasa?

La respuesta es vaga y contradictoria, mezcla de conformidad senequista y cristiana, con la alusión final a los insondables designios divinos, los cuales, además, no deben investigarse. Mas conviene recordar un episodio ocurrido durante su administración de Toledo, en que hubo de enfrentarse con una conspiración que intentaba entregar la ciudad a Alfonso V de Portugal, en guerra con Isabel y Fernando a causa de la debatida legitimidad de Juana la *Beltraneja*; motivo de inquietud era, asimismo, que conversos y gentes de oscuro linaje habían obtenido puestos y oficios públi-

cos de la ciudad. Gómez Manrique se refiere así a la cuestión, en texto a él atribuido:

mirad agora cuánto yerra el apasionado deste error... pues todos somos nacidos de un padre e de una masa, e ovimos un principio noble... E habéis de creer que Dios fizo homes, e no linajes en que escogiesen. A todos fizo nobles en su nacimiento.¹⁹

El problema continúa dentro de un marco religioso, pero totalmente humanizado, en que este intelectual y aristócrata del cuatrocientos pretende hallar una adecuada y digna vía de solución, de la cual no debe de andar lejos la motivación política del cargo que ostentaba en Toledo y su adhesión al partido de Isabel I.

Gómez Manrique se lamenta más de una vez de que las guerras civiles de Castilla no le permiten entregarse a sus afanes intelectuales:

con las revueltas de hogaño
está mi pluma distrata;
que las horas y candelas
que se gastaban leyendo,
agora gasto poniendo
rondas, escuchas y velas.²⁰

Con todo, pudo el noble señor dedicarse también a la literatura, si bien muchas veces sus obras tienen que ver, precisamente, con la actualidad y los sucesos del país, como sucede en la *Exclamación y querella de la gobernación*:

En un pueblo donde moro
al necio fazen alcalde;
hierro precian más que oro,
la plata danla de balde
.....

¹⁹ «Mirad ahora cuánto se equivoca el que cae en este error..., pues que todos somos nacidos de un mismo padre y de una misma masa, y tuvimos todos un principio noble... Y habéis de creer que Dios hizo hombres, y no linajes para escoger entre ellos. A todos hizo nobles al nacer.»

²⁰ «Con las revueltas presentes / está mi pluma ociosa, / que las horas y velas / que se gastaban leyendo, / ahora gasto poniendo / rondas, centinelas y vigilantes.»

condenan a muchos vivos,
 quieren salvar a los muertos;
 los mejores valen menos:
 mirad que gobernación,
 ser gobernados los buenos
 por los que tales no son.²¹

Ingenuamente, ha querido verse en estos y otros versos semejantes una nobleza de miras y de sentimientos «patrióticos» en verdad indefendibles, si no olvidamos que, a fin de cuentas, se trata escuetamente de una declaración de afinidades políticas, de un ataque contra aquellos grupos del poder que no coinciden en sus intereses con los de aquél otro a que pertenece Gómez Manrique.

JORGE MANRIQUE (c. 1440-1479), sobrino del anterior y cuarto hijo de Rodrigo Manrique, conde de Paredes, murió en el asalto al castillo de Garci-Muñoz, siguiendo el bando de Isabel frente al de Juana *la Beltraneja*. Manrique es autor de ligeros poemas cancioneriles, pero su magno poema, las *Coplas por la muerte de su padre* —fallecido en 1476—, constituye la cima de la poesía castellana medieval. Uno de los mayores valores de estas cuarenta estrofas de pie quebrado, si no el mayor, es su *temporalidad*. Si la poesía, como ha dicho Antonio Machado, es la palabra en el tiempo, aquí se alcanza la perfección poética y temporal. Partiendo del tema concreto de la muerte de su padre, Manrique llega al comentario dolorido de la circunstancia humana en la vida y ante la muerte. Para mejor caracterizar esta circunstancia, medita el poeta sobre el paso del tiempo, que une con la existencia de la muerte inevitable y —cómo no— «democratizante»:

allegados, son iguales
 los que viven por sus manos
 y los ricos.

Manrique resume así las sutilezas tradicionales sobre estamentos feudales en dos clases radicalmente delimitadas, pobres y ricos. Todo pasa: hermosura, juventud, incluso linaje y nobleza; cuando

²¹ «En un pueblo donde vivo / al necio hacen alcalde; / el hierro estiman más que el oro; / la plata la dan de balde / ... / condenan a muchos vivos, / quieren salvar a los muertos; / los mejores valen menos: / mirad que gobernación, / ser gobernados los buenos / por lo que tales no son.»

...vemos el engaño
y queremos dar la vuelta,
no hay lugar.

«La sangre de los godos», papas, emperadores, prelados y nobles,

así los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

A Jorge Manrique no le importa lo ocurrido en Troya ni en Roma, abstractamente llegado hasta él a través de conocimientos librescos; le importa recordar, con angustia, lo más inmediato: «vengamos a lo de ayer». Juan II, los infantes de Aragón, los nobles causantes de tantos males, ¿qué se hicieron, dónde están ahora? ¿Y las damas, no ya de antaño, como en el francés Villon, sino de ayer mismo? Enrique IV y sus tesoros, «¿dónde iremos a buscarlos?». ¿Y el infante don Alonso, inocente arrastrado por el viento de las ambiciones de la oligarquía aristocrática? Alvaro de Luna, «tan privado», duques, marqueses, condes, todos han desaparecido. Ello, si bien expresado de forma extraordinariamente patética y auténtica, coincide con una serie de tópicos medievales bien conocidos, presentes de modo especial en las danzas de la muerte. Pero algo hace de Manrique un autor de transición hacia el Renacimiento, y es su teoría de las tres vidas, la de este mundo, la del más allá y la de la fama, es decir, el deseo de perduración personal por encima de la muerte, coincidente con aspectos importantes de la ideología humanista y burguesa, ya desarrollada totalmente en otros pensadores europeos, pero no, y a pesar de todo, en el propio Manrique. De ahí ese «equilibrio angustiado» con que terminan sus coplas, intento de superar —la *memoria* como *consuelo*— unas contradicciones que todavía señalan la oscilación entre los viejos y los nuevos tiempos.

I.3 B. POESÍA DE PROTESTA Y AUTORES MENORES

La situación de Castilla en el siglo xv, en especial durante los reinados de Juan II y Enrique IV, está marcada indeleblemente por el ya conocido conflicto entre Monarquía y Nobleza, por el

estado casi continuo de guerra civil y por la crisis del feudalismo. Todo ello hace que surja, potente y agresiva, una literatura de protesta que ataca directamente a los causantes de lo que ocurre, es decir, a la oligarquía aristocrática, sin que se salven de tal crítica los propios reyes. Se destaca de modo muy especial una trilogía de poemas satíricos: *Coplas de la Panadera*, *Coplas de Mingo Revulgo* y *Coplas del Provincial*. Nótese que, como indica la primera palabra de cada título, se trata de poesía octosilábica, la más popular, lejos de las técnicas elitistas del arte mayor.

LAS COPLAS DE LA PANADERA, anónimas, son una consecuencia literaria de la primera batalla de Olmedo (1446), en que las tropas de Juan II y del condestable Luna vencieron al ejército de la nobleza sublevada contra el poder de don Alvaro y contra los intereses que él representaba: una monarquía fuerte y estable, y una sociedad abierta y orientada hacia horizontes burgueses. Dicha batalla fue un verdadero acontecimiento peninsular. Frente a Luna y al rey se hallan Juan I de Navarra (futuro Juan II de Aragón) y su hermano el infante Enrique, con una serie de nobles castellanos que se apoyan en las ambiciones de los dos primeros; la batalla de Olmedo constituye un momento culminante en el proceso conflictivo entre las diferentes facciones de la nobleza que se disputaban el poder; incluso los ahora partidarios de Luna lo son por conveniencia momentánea, como el marqués de Santillana (cf. más arriba, I.3 A). El resultado será la victoria del partido de don Alvaro y el afianzamiento de éste en el poder durante algunos años más. Las *Coplas de la Panadera* narran la batalla bien irónicamente, y en ellas salen mal librados tanto los caballeros anti-Luna como los que siguen al condestable: el denominador común de todos ellos es la cobardía; solamente Juan II y su favorito aparecen tratados con dignidad; de la ironía no se libra ni el príncipe Enrique, futuro monarca de Castilla. Todo ello coincide con la verdad histórica; en la propia *Crónica de Juan II* se dice que «la batalla se dio, créese, sin voluntad de los unos ni de los otros». La *Crónica de don Alvaro de Luna*, por su parte, describe así el aspecto de los caballeros al entrar en combate:

...llevaban cencerros de oro e de plata con gruesas cadenas a los cuellos de los caballos... sacaron plumajes como alas, que se tendían sobre las espaldas ...los arneses iban limpios, e relucían las armas, parecían muy bien todos.

La guerra es así un espectáculo, bien diferente del de los viejos tiempos feudales. Los enemigos del condestable, en fin, son desbaratados; algunos, muertos; el resto huye. Pero antes constan los breves y sardónicos retratos de nobles y eclesiásticos. Se cuenta por ejemplo que Alonso Carrillo, obispo de Sigüenza y desde 1446 arzobispo de Toledo, en este momento en las huestes de Luna, sufrió las consecuencias de su miedo de modo

que a los sus paños menores
fue menester lavandera.

De Rodrigo Manrique, padre del gran poeta, anti-Luna, se dice que con objeto de huir,

con lengua brava y parlera
y el corazón de alfeñique,
.....
escogió bestia ligera.

Pedro de Mendoza, señor de Almazán, del poderoso clan mendocino, se oculta en un pozo; Pedro Fernández de Velasco, camarero mayor del rey y Conde de Haro, «amarillo como cera»,

tan grandes pedos tiraba
que se oían en Talavera.

La desmitificación caballeresca es total. Un aspecto muy interesante de estas *Coplas de la Panadera* —llamadas así por un estribillo popular que en una versión aparece al comienzo y en otra se repite en cada estrofa— es la referencia casi continua que el poema hace a villanos, campesinos y labradores, y a los intentos de los mismos para escapar a las escaramuzas de una batalla sin duda poco atractiva para ellos; el anónimo autor, en fin, expresa al final de su obra el deseo de que

...ya, Señor, siquiera
hayamos paz algún rato.

Es en tiempos de Enrique IV, sucesor de Juan II, cuando la literatura crítica alcanza su punto culminante. Los errores personales del monarca, los increíbles desafueros de todo tipo cometidos por los grandes, no sólo contra la autoridad real, sino tam-

bién contra el pueblo humilde que sufría las consecuencias directas de sus ambiciones, hicieron posible el gran desarrollo de la literatura de protesta. Las *COPLAS DE MINGO REVULGO*, consideradas como anónimas hasta muy recientemente, son obra indiscutible de fray Iñigo de Mendoza, poeta franciscano del que se tratará algo más abajo. El artificio alegórico de este poema es bien sencillo. Dos pastores, Mingo Revulgo y Gil Arribato, conversan sobre la terrible situación de los ganados, mal gobernados por Candaulo —Enrique IV— y atacados continuamente por los lobos, es decir, los nobles y poderosos, que aparecen así:

vienen los lobos hinchados
y las bocas relamiendo;
los lomos traen ardiendo,
los ojos encarnizados,
.....
abren las bocas rabiando
de la sangre que han bebido...

Aunque el sentido es obvio, nada mejor que citar el comentario que el prosista Hernando del Pulgar hace de este importante pasaje:

estos tiranos que habemos dicho, dice que tienen las bocas abiertas, rabiando de la sangre que bebieron. Y por cierto, bien se puede decir de la sangre cuando del sudor y trabajo de los populares allegan riquezas.

El poema fue compuesto en 1464, un año antes del estallido de la nueva guerra civil en que la oligarquía se apartó de Enrique IV y tomó al infante Alonso, de once años de edad y hermano del anterior, como pretexto en torno al cual agruparse. Esa guerra es ya anunciada en *Mingo Revulgo*; previamente, Justicia, Fortaleza y Templanza, guardianas del ganado, han sido aniquiladas. Se alude a los bandos, sublevaciones y desacatos que el rey sufrió durante toda su vida por parte de los grandes de Castilla en versos en que Enrique IV es presentado así:

ándase tras los zagales
por estos andurriales,
todo el día embebecido,
holgazando sin sentido,
que no mira nuestros males,
.....

uno le quiebra el cayado,
otro le toma el zurrón,
otrol' quita el zamarrón...

Pero *Mingo Revulgo* va más lejos; no se limita a describir cómo es el rey, sino que señala con claridad la situación del pueblo, que paga las consecuencias de tal situación:

la soldada que le damos
y aún el pan de los mastines,
cómeselo con ruines:
¡guay de nos que lo pagamos!

Las COPLAS DEL PROVINCIAL, violentísimo poema anónimo en que se pasa revista maligna a los grandes castellanos, de Enrique IV para abajo, fue compuesto entre 1465 y 1474; corresponde, por lo tanto, a un momento de los nueve últimos años del reinado de dicho monarca. Bajo la ingenua alegoría de un convento de frailes y monjas que recibe visita de inspección del provincial de la orden, los señores de Castilla son acusados, uno tras otro, de sodomitas, cornudos, judíos, incestuosos; las mujeres aparecen como adúlteras o ramera. Quizá con cierta justificación, la crítica tradicional ha venido considerando al *Provincial* como un simple panfleto infamatorio; mas a pesar de ello, estas coplas constituyen un valioso documento para conocer ciertos aspectos del reinado de Enrique IV, si reducimos la evidente exageración de las acusaciones a unos límites más apropiados y realistas. Puede afirmarse que las *Coplas del Provincial* no hicieron sino recoger y utilizar unos materiales que existían al alcance de la mano. El valor de este pasquín —así han sido llamadas las coplas— es grande, pues da una buena medida para valorar con aproximación el inmoral poder de la clase entonces dominante. La fama del poema debió ser enorme; la Inquisición y las familias criticadas quisieron acabar con todos los ejemplares existentes, sin conseguirlo; ya en el siglo XVI apareció un *Provincial Segundo*, que amplía el texto del primero con referencias a la época del Emperador Carlos. Véase, como muestra, el primer personaje del poema original, el propio rey:

—Ah, fray capellán mayor,
don Enrique de Castilla,
¿a cómo vale el ardor
que traéis en vuestra silla?

—A fray Herrera y Cabrera
y Gonzalo de León,
y a fray duque de Alburquerque,
que es el mayor garañón.

Es decir, don Enrique, «capellán mayor» y algunos de sus favoritos: Pedro García de Herrera, mariscal del reino; Andrés de Cabrera, mayordomo mayor (luego marqués de Moya con los *Reyes Católicos*), y Beltrán de la Cueva, conde de Ledesma, duque de Alburquerque, y muy posible padre de la princesa Juana *la Beltraneja*. El *Provincial*, haciéndose eco de los rumores, señala posteriormente las relaciones sexuales que unían al de la Cueva con el monarca y con la segunda mujer de éste, doña Juana; estaba casado con una hija del segundo marqués de Santillana; la infanta aludida es la hermana del rey, la futura Isabel *la Católica*:

y es pública voz y fama
que jodes personas tres:
a tu amo y a tu ama
y a la hija del marqués;
jodes al rey y a la reina,
jodes las tres Badajoces,
y todo el mundo se espanta
como no jodes la infanta.

El converso Diego Arias Dávila, contador mayor de Enrique IV —ya mencionado más arriba—, hombre de gran poder y riquezas, aparece del siguiente modo:

A ti, fray Diego Arias, puto,
que eres y fuiste judío,
contigo no me disputo,
que tienes gran señorío;
águila, castillo y cruz
dime de dónde te viene,
pues que tu pija capuz
nunca le tuvo ni tiene.

Los tres grandes poemas de crítica citados nos ofrecen una significativa panorámica del siglo xv castellano, cada uno desde su propia perspectiva: desmitificador y antioligárquico el primero, las *Coplas de la Panadera*; serio, profundo y agudo el segundo, *Mingo Revulgo*; procaz, desenfadado, distorsionado por su anti-semitismo y sus exageraciones el último, las *Coplas del Provincial*.

Gran número de poetas menores proliferan durante la segunda mitad del siglo xv, insistiendo algunos en la crítica social, otros en los géneros y estilos manidamente cancioneriles y formando otros, en fin, un interesante grupo de autores religiosos. Los límites de esta clasificación no son rigurosamente estrictos, puesto que muchas veces un mismo poeta participa en las varias especialidades mencionadas. Varios de ellos escriben todavía bajo Enrique IV y se hacen eco personal de las preocupaciones y problemas del momento, como sucede con el converso Juan Alvarez Gato, con su amigo Hernán Mexía y con el ya citado autor de *Mingo Revulgo*, el franciscano y también converso fray Iñigo de Mendoza, entre otros. La mayor parte de ellos se incorporó decididamente al partido de la princesa Isabel, reina de Castilla desde 1474, a cuya causa sirvieron con sus personas y con sus plumas. A este respecto, es bien revelador el título de un poema de Mendoza: *Coplas compuestas al... rey... don Fernando... e a la... reina doña Isabel... en que declara cómo por el advenimiento destos muy altos señores es reparada nuestra Castilla*.

A partir de ahora, la espectacularidad de los cambios efectuados en el país, la «unión» de los reinos peninsulares, el radicalmente nuevo aspecto del panorama histórico, hacen que los poetas se preocupen menos de los problemas puramente sociales que de los esencialmente políticos. La literatura castellana comienza así a parecer «nacional», anticipando la literatura imperialista del siglo xvi. Multitud de autores animan a los reyes a empresas de mayor envergadura, una vez establecida la paz interior: abundan las exhortaciones a la conquista de Granada, y, conseguida ésta, a la recuperación de Jerusalén para la cristiandad. Un ejemplo del poeta Cartagena ilustra bien lo dicho:

Porque se concluya y cierre
vuestra empresa comenzada,
Dios querrá, sin que se yerre,
que rematéis vos la R
en el nombre de Granada;
viendo ser causa por quien
llevan fin los hechos tales,
no estaréis contenta bien
hasta que en Jerusalén
pinten las armas reales.

Un paso más en el proceso de *nacionalización* de la poesía de la época lo constituye su adaptación a simple poesía cortesana y oficial, especialmente la ofrecida a la reina Isabel, a la cual se le dedica un elogio que llegará a convertirse en tópico: su comparación con la madre de Cristo. Un poema del momento dice así:

Alta reina soberana,
si fuérades antes vos
que la hija de Santa Ana,
de vos el hijo de Dios
recibiera carne humana.

Aparece asimismo el progresivo desarrollo de una poesía religiosa, representada de nuevo por fray Iñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino, el comendador Román, Diego de San Pedro y Juan de Padilla, que por lo general —Padilla es la excepción— sigue un tono popularizante y sencillo, hasta el punto de transformar en ocasiones canciones y temas cantados en la calle, incluso romances, en poesía *a lo divino*, curioso fenómeno paralelo al del gran desarrollo del romancero y de la lírica tradicional castellana (cf. I.3 C). Buena parte de todo este material integrará el monumental *Cancionero General* de Hernando del Castillo, publicado en 1511. También la lengua poética, en efecto, es compañera del Imperio.

I.3 C. EL CANCIONERO POPULAR. EL ROMANCERO Y SUS HÉROES FRAGMENTADOS

Paralelamente al proceso de asimilación de la poesía por el sistema establecido por los *Reyes Católicos*, coexiste toda una corriente de lírica popular y tradicional —villancicos, canciones— en que «los de abajo» manifiestan emociones, ideas y situaciones determinadas de modo finamente estilizado y expresivo. Ello no significa, sin embargo, que exista un divorcio total entre ambos tipos; ya se ha mencionado poco más arriba el hecho de que varios poetas conocidos se inspiran y toman canciones profanas, populares en su mayoría, para utilizarlas y transformarlas *a lo divino*, de modo semejante —salvando las oportunas distancias— a lo que hacían los poetas cultos árabes y hebreos de la alta Edad Media con las jarchas mozárabes. El cancionero tradicional se relaciona de forma muy directa con un *colectivo* más o menos

homogéneo, y es manifestación artística de las capas inferiores de una sociedad todavía tradicional. En él, la herencia colectiva suele estar mezclada con elementos que se producen como consecuencia del conflicto entre el pueblo y la clase dominante. Dentro, pues, de esta gran corriente, que desde la Edad Media penetra en el siglo XVI, para refugiarse —a nivel literario establecido— en el teatro de un Lope de Vega o un Tirso de Molina, un grupo de poemas ofrecen un evidente reflejo de condiciones y problemas sociales vistos con ojos populares, dejando ahora a un lado otras muchas composiciones en que se canta el trabajo o el amor. La sociedad oficial es consciente de la oposición entre cultura popular y cultura establecida; de esa consciencia y del estudio de esa oposición ha nacido el llamado *folklore*, esto es, la apropiación oficial de la cultura popular a nivel académico. Será preciso estar alerta ante esta maniobra aunque por ahora nos veamos obligados a considerar el *folklore* como una concepción del mundo y de la vida de los estratos populares. Así con la lírica popular, distinguible dentro de una cultura «nacional» no exactamente por su origen histórico o su expresividad artística, sino por su modo de concebir la realidad en contraste con la sociedad oficial, la de las clases dominantes.

Algunas canciones expresan finamente cierto tipo de relaciones entre los señores feudales y sus vasallos del sexo femenino:

No me habléis, conde,
de amor en la calle:
catá que os dirá mal,
conde, la mi madre.
Mañana iré, conde,
a lavar al río;
allá me tenéis, conde,
a vuestro servicio...

Otra canción de asunto en cierto modo semejante, pero mucho más directa, es la siguiente:

Chapirón de la reina,
chapirón del rey.
Mozas de Toledo,
ya se parte el rey,
quedaréis preñadas,
no sabréis de quién.

No falta el problema de la villana casada con caballero, que ha de enfrentarse con quienes la siguen considerando como inferior, o con su propio marido, que le recuerda sus orígenes:

Llamáisme villana,
yo no lo soy.
Casóme mi padre
con un caballero;
a cada palabra
'hija de un pechero'.
Yo no lo soy.
Llamáisme villana,
yo no lo soy.

La situación es, desde luego, tradicional, y la encontramos, como se recordará, en el *Poema de Mio Cid* (cf. I.1B), con variantes. El tema puede entroncarse con el muy abundante de «la mal casada», en que la esposa se rebela ante el marido autoritario o frío. Y no muy alejado de todo esto se halla el problema de «la mal monjada». Que la situación de las monjas sin vocación, encaustradas no más que para cumplir con ciertos convencionalismos y conveniencias sociales, atraía la imaginación y la sensibilidad populares lo demuestra las abundantes muestras existentes sobre el asunto; baste la siguiente:

¿Agora que sé de amor
me metéis monja?
¡Ay, Dios, qué grave cosa!
Agora que sé de amor
de caballero,
agora me metéis monja
en el monasterio.
¡Ay, Dios, qué grave cosa!

Los resultados podían ser o trágicos o inmorales, como fray Iñigo de Mendoza señala en sus *Coplas de Vita Christi*:

¡Oh, monjas! Vuestras mercedes
deben de circuncidar
aquel parlar a las redes,
el escalar de paredes,
el continuo cartear...

El anticlericalismo escueto es continuo en la lírica popular, y no precisa de comentario alguno; baste el siguiente fragmento:

Corrido va el abad
por el cañaveral.
El abad de Oriejo,
viendo que aparejo
tiene la de Alejo,
para oír su mal
por el cañaveral,
váse allá derecho

.....
Viendo Alejo al zote
asíó de un garrote
y de pie al cogote
le hizo cardenal
por el cañaveral...

Otro nivel temático aparece en una de las más justamente conocidas canciones de tipo tradicional, en la anotada a continuación, con la forma del viejísimo y oriental zéjel:

Tres morillas me enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.
Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.
Y hallábanlas cogidas,
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén...

Además de la fina anécdota y de la simbología amorosa del poema, éste encierra obvias alusiones a realidades sociales de la última época medieval, realidades que han sobrevivido hasta hoy mismo. A los doscientos mil moriscos o mudéjares que hasta 1475, aproximadamente, convivían con los cristianos en la corona castellana, hay que añadir medio millón más desde 1492, una vez conquistada Granada. A esta minoría pertenecen las tres morillas de la canción, producto del sistema latifundista andaluz. Toda-

vía hoy la recogida de la aceituna constituye en los campos de Jaén trabajo «típico», y un poeta contemporáneo, Blas de Otero (cf. VI.2 A), ha sabido expresar en violentos versos la relación dolorosa que a través de siglos une a las morillas del zéjel famoso con seres humanos de nuestro tiempo:

María del Coro Fernández Camino

.....
 buscando el amor y la libertad,
 en Jaén,
 tres pesetas doce horas
 acumbrando las olivas,
 para quién...

El tradicionalismo, a veces, no es solamente literario.

De acuerdo con los profundos cambios producidos por el desarrollo de la economía monetaria y mercantil y por el lento pero continuo auge de la burguesía, el feudalismo castellano entra en crisis aguda en el siglo XIV (cf. I.2). Correlato inmediato es en la literatura la decadencia y casi desaparición de la poesía épica (cf. I.1B). Es en ese mismo siglo XIV cuando aparecen las primeras muestras de un género nuevo, el romance, que cristalizado en una forma octosilábica de versos pares asonantados e impares libres, llegará a constituir el núcleo representativo de la poesía hispánica popular de todos los tiempos. Suele aceptarse que formalmente los romances se originaron a causa de la descomposición de los grandes poemas épicos, y si bien es indudable para cierto tipo de ellos, también es cierto que otros proceden de crónicas en prosa, que otros muchos pueden entroncarse más fácilmente con el mundo de la lírica tradicional y que otros, en fin, nacen en momentos y situaciones que nada tienen que ver con la materia épica. De algunos pertenecientes a este último grupo es de los que, precisamente, se posee noticia más antigua: quizá uno sobre la muerte de Fernando IV en 1312 y sin duda los compuestos durante la guerra civil entre Pedro I y su hermanastro Enrique de Trastámara, finalizada en 1369 con el asesinato del primero. Estos romances de la guerra civil, por lo demás, poseen un carácter claramente político, pues forman parte del arsenal propagandístico del partido nobiliario rebelde al rey legítimo, y en ellos se acusa a don Pedro, entre otras cosas, de judío. En todo caso, el gran

auge del romancero ocurre en la segunda mitad del siglo xv, y en tiempos de Enrique IV y de modo más especial de Isabel I, se cantaban ya en la corte; la aparición de la imprenta, en fin, aseguró la pervivencia del género a nivel culto, cuando ya la tenía firmemente establecida a nivel oral y popular.

La crítica ha hecho mucho, sin duda, en lo que se refiere a recopilación de textos, estudio de diferentes versiones y variantes, origen y transmisión, tradicionalismo, formas y temas, etc. Si bien todo ello es tan meritorio como útil, también es cierto que casi toda la bibliografía existente sobre el romancero queda enmarcada dentro de unos límites positivistas; el resto está formado por hiperbólicas vaciedades pseudo-románticas en que se exaltan líricamente las bellezas poéticas y los valores populares y nacionales del género. Resulta necesario enfocar el estudio del romancero desde otros ángulos. Conviene destacar, primero, algunos hechos comunes a buena parte de los romances: narrador objetivo e impersonal; emocionalismo implícito, no desarrollado ni elaborado; ausencia de moralizaciones sermonarias y de connotaciones religiosas; finales trágicos; forma dialogada, a menudo en preguntas y respuestas de intenso dramatismo. Podría decirse que el romancero es la manifestación artística del feudalismo en descomposición. Los viejos valores están en crisis; el hombre no parece ya sentirse seguro ni integrante de un orden social y cósmico coherente; a la unicidad orgánica sucede la fragmentación múltiple de la realidad. El ser humano está solo, como el héroe del romancero. Se trata de problemas y situaciones que en Castilla se plantean ya en el siglo xiv, como ha sido visto, como demuestran en literatura el *Libro de Buen Amor* y su complejo autor, y que en el siglo xv culminan de manera desgarradora, sean testigos Fernando de Rojas y su *Celestina*.

Acudamos a la lista de características romanceriles anotada más arriba. Con la desaparición del narrador, de sus comentarios personales, de sus moralizaciones, los romances se encuentran ya muy lejos del mundo típicamente medieval. Los héroes son creados y lanzados a una vida conflictiva y problemática en la cual se encuentran radicalmente solos, y en que luchan por sobrevivir y cumplir un destino, el de realizarse como hombres. Es, pues, una lucha, pero hartamente distinta de la de los héroes de las canciones de gesta. Sigue siendo, en efecto, una épica, mas de nuevo estilo:

la del ser humano en un mundo que le es ajeno, incomprensible y hostil, que ha perdido su unicidad. El hombre no parece considerarse parte integrante de una realidad total; por ello ha de entrar en relación dialéctica con el universo que le rodea, relación en que, casi necesariamente, es aniquilado. Dialoga, conversa, hace preguntas que esperan respuesta, pide consejos, duda, sueña, intenta interpretar símbolos que ya no responden al viejo organicismo medieval, quiere salir de su soledad —que ya puede llamarse alienación— y marcha hacia un destino trágico o frustrado. El héroe yerra; la esperanza se volatiliza; el amor, quizá la única vía de escapar a la soledad enajenante, resulta muchas veces inalcanzable. La base del problema parece residir, pues, en las relaciones del héroe con el mundo exterior. El romancero es, prácticamente en bloque, un género laico, incluso arreligioso, en que las relaciones del hombre con Dios han sido sustituidas por las relaciones con la Naturaleza, pero con una Naturaleza que ya en primer plano posee fuerza por sí misma, no es un mero escenario, no es fácilmente comprensible ni menos dominable. El héroe necesita ayuda, explicaciones, signos. Pero en este mundo bellamente fantasmal del romancero, los signos —sueños, agüeros, símbolos— no conducen siempre a una explicación positiva de la realidad, antes al contrario, suelen funcionar de forma siniestramente engañosa. Los símbolos y otros signos semejantes servían para ayudar a comprender la realidad, pero ahora se desvanece todo lo simbólico, y se destaca la realidad en contornos precisos, pero ominosamente inalcanzables. Así sucede en el *Romance de doña Alda*, en que el sueño de la dama es interpretado erróneamente por su camarera; un brusco final, heladamente objetivo, destruye de forma definitiva las esperanzas de la heroína, dejándola en inesperada, sobrecojedora soledad:

Otro día de mañana
cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro,
de fuera escritas con sangre,
que su Roldán era muerto
en la caza de Roncesvalles.

Fuera ya del mundo onírico, los agüeros y señales indicadoras de futuras desgracias son hartamente abundantes en el romancero:

agüeros y señales mal interpretados, desoídos o ignorados por los héroes. El romance de la muerte de don Pedro Fernández de Córdoba («*Caballeros de Moclín*»), ocurrida en 1424 durante una escaramuza fronteriza, es típico al respecto: el caballero no solamente desoye el aviso de su padre, que le aconseja no salga hacia tierras moras, sino que, además, hace caso omiso de ciertas señales y de quienes las interpretan sabiamente:

A la pasada de un río
y al saltar de una acequia,
del arnés que iba vestido
caído se le ha una pieza.

El episodio, por otro lado, es harto revelador de los nuevos tiempos y marca, precisamente, la diferencia radical que separa los romances de la épica. ¿Podríamos imaginarnos a Rodrigo Díaz o a Fernán González perdiendo una pieza de la armadura al entrar en batalla? El uso de los símbolos es complejo y polivalente en el romancero. Aparte de los muy conocidos en que se utilizan colores y números, los relacionados con el mar y el agua, flores, prados y jardines, montañas y animales, son los más copiosos. El ejemplo más noble e inquietante es el del *Romance del conde Arnaldos*, que será mencionado de nuevo más abajo.

Los héroes del Romancero siguen necesariamente su camino, de un modo que pareciera que no importase el tiempo como tal, sino la continuidad y la intensidad vital: como realidad queda únicamente el presente. Se trata de la vieja y falaz dicotomía entre tiempo vivencial, personal y subjetivo, y tiempo exterior, mecánico y objetivo. El desnivel es inevitable cuando, como sucede habitualmente, los héroes no saben qué hacer con su tiempo —otra forma de no captar la realidad— o experimentan penosa sensación de angustia ante el paso del mismo. Se trata de que lo importante en uno y otro caso es lo que se hace *en* el tiempo, es decir, *vivir*, como ocurre en *La Celestina* (cf. I.3F). El futuro será, muchas veces, una esperanza fallida; el pasado, algo irrecuperable; frente a ello surge la necesidad de actuar, y de actuar rápidamente; un ejemplo típico aparece en el *Romance del conde Claros de Montalván*: condenado a muerte el héroe, es aconsejado así por un joven pero sin duda experimentado paje:

llaman yerro la Fortuna
quien no la sabe gozar;
la priesa del cadahalso,
vos, conde, la debéis dar;
sí no es dada la sentencia,
vos la debéis de firmar.

Prevalece en los héroes del romancero la soledad, la angustia, incluso el miedo; la frustración y la falta de comunicación humana. Conflictivo es, por ejemplo, el Valdovinos de *Por los caños de Carmona*, lleno de complejos de culpabilidad por su amancebamiento con una hermosa mora:

júntanse boca con boca,
nadie no los impedía.
Valdovinos con angustia
un suspiro dado había.

Andando por estas mares es un romance sefardí de final estremecedor:

Ay, Julián, vamos de aquí,
de este mundo sin provecho.
Lluvia caiga de los cielos
y nos moje.

La lista de personajes hundidos en penosas frustraciones de diversos tipos sería extensa, pero baste recordar aquí una de las piezas más atractivas de todo el romancero español, el *Conde Arnaldos*, en su versión breve, que es, sin duda, la que alcanza verdadera categoría poética y dramática, y la que representa paradigmáticamente la situación del héroe del Romancero: solo, deseoso de comunicación y de reintegrarse a un universo con sentido unitivo, frustrado al no poder conseguir ni lo uno ni lo otro:

¡Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar,
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.

Las velas traía de seda,
la ejarcia de un cendal,
marinero que la manda
diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo
arriba los hace andar,
las aves que van volando
en el mástel las face posar.
Allí fabló el conde Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero,
dígame ora ese cantar—.
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
—Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

Esta escena, en limpia mañana de San Juan —la del amor— en que cualquier prodigio es posible; la llegada de la maravillosa nave, con todo en torno a ella en silencio y en calma: toda la Naturaleza, mar, viento, peces, pájaros, aparece en comunión con el canto del marinero, nuevo Orfeo de significado cósmico. Todo, excepto el conde Arnaldos, a quien tras su angustiado conato de integración vemos quedar en la playa, mientras el barco se aleja, ante una realidad que le es ajena, siguiendo un camino que no parece conducir a parte alguna. El conde Arnaldos no tiene amor.

Que el aislamiento y la falta de comunicación con el mundo exterior —Naturaleza, otros seres humanos— constituye la verdadera base del dramatismo del Romancero, puede verse también por otros medios. La incomunicación puede ser total, incluso —lo que parece un contrasentido— dentro de un contexto puramente amoroso, y por ello mismo, más trágica, como en este romance de Juan del Encina:

La medianoche pasada,
ya que era cerca del día,
salíme de mi posada
por ver si descansaría.
Fuime para do moraba
aquella que más quería,
porque yo triste penaba:
mas ella no lo sabía.

A reforzar este mundo incomunicado y aislado contribuye el uso de ciertos tópicos simbólicos, tales como prisiones, cadenas o puertas que en el mejor de los casos se abren dificultosamente. El tan conocido romance de *El prisionero* es, sin duda, ejemplar:

Por mayo era, por mayo,
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
van servir a sus amores,
sino yo, triste, mezquino,
que yago en estas prisiones,
que ni sé cuando es de día
ni menos cuando es de noche,
sino por una avecilla
que me canta al albor:
matómela un balletero;
¡déle Dios mal galardón!

Que, en conjunto, los personajes del Romancero son presentados fríamente, como seres aislados, conflictivos, acechados por toda clase de incomunicación, resulta evidente. Se trata, en fin, de héroes fragmentados, producto de un universo y de una sociedad también atomizados. Por ello y visto así, una de las características más inquietantes del Romancero, el fragmentismo formal, la preferencia por versiones más breves, cortadas brutalmente en un final en verdad dramático, en el que se han eliminado detalles superfluos, no responde a una mera coincidencia, ni tampoco puede explicarse fácilmente acudiendo a los habituales criterios estilísticos o positivistas. Pues, como se ha dicho, si no aplicamos la sociología a las artes, si no examinamos las causas sociales que motivan los cambios en temas, formas y contenidos, estamos abocados a terminar en una especie de nebulosa de cuento de hadas, la de la especulación abstracta y esteticista, a enorme distancia de la realidad. En efecto, la forma es la experiencia social solidificada. Y la forma truncada de tantos romances, su fragmentación, corresponde a una cosmovisión y a una realidad social específica, la del final de la Edad Media, en que el feudalismo está saltando en pedazos gracias a la presión de la burguesía. En conexión con los finales abruptos, en que la narración del romance queda interrumpida en el momento más intenso, se hallan los finales brutales, en que tras crearse una ficticia ilusión de feli-

ciudad, es rota ésta de la forma más despiadada. Así el impresionante *Romance de doña Alda*, ya comentado, o el de *Álora la bien cercada*: Diego de Ribera, adelantado de Andalucía, es herido traídoramente ante Álora; creando una lírica emoción de intimidad, el caballero es recogido por sus dos servidores más fieles:

sacólo Pablo de rienda
y de mano Jacobillo,
estos dos que había criado
en su casa desde chicos;

atendido por los médicos,

lleváronle a los maestros
por ver si será guarido,

y tras dejar al lector con la esperanza de salvación, el final:

a las primeras palabras
el testamento les dijo.

Como es sabido, un aspecto fundamental del Romancero es su utilización de los diálogos, pues el hombre existe en relación con otros seres humanos. El diálogo sirve como indicador de esas relaciones, positivas o no, y funciona, además, para exteriorizar la realidad vital del personaje, su indecisión, su dramatismo esencial. Consejos solicitados y no seguidos; consejos falsos o malévolos; preguntas sin respuesta, diálogos frustrados. Es inútil mencionar los romances en que se hacen preguntas decisivas; tales preguntas suponen muchas veces peticiones de ayuda y consejo por parte de los protagonistas, consejos no siempre muy sabios. Se trata de un diálogo continuo, articulado en gran medida en preguntas y respuestas. Pero de un diálogo que en más de una ocasión no pasa de ser un mero conato, auténtico diálogo frustrado, puesto que uno de los interlocutores puede no responder, por ignorancia o por negarse a ello ominosamente. Así puede interpretarse el citado *Romance del prisionero*, como diálogo del héroe con el mundo exterior mediante el pájaro que le cantaba por las mañanas, diálogo silenciado por el ballestero; en todo caso, más turbador es el del conde Arnaldos, al negarse el marinero a decir su can-

ción al caballero. Ni los contactos con la Naturaleza parecen ser posibles ni las relaciones humanas sinceras ni auténticas. Y, sin embargo, queda un único camino posible para escapar o intentar escapar a la alienación en que se encuentra hundido el hombre del Romancero: el amor. El amor como relación, como medio de recuperar la unidad perdida —cósmica, humana, personal—, en un mundo laico y subjetivizado, como veremos también en la novela sentimental (cf. I.3D). El amor es capaz de prodigios asombrosos y de dominar, con su fuerza cósmica —como el arcipreste de Hita sabía muy bien— todo lo creado. Los enamorados pueden superar las dificultades que impiden el logro de su pasión, es decir, de la *unión* con el compañero elegido. El caso de la princesa Melisenda, capaz de llegar al crimen, de abrir maravillosas puertas y de dar al traste con juramentos y promesas, es harto revelador, tan semejante al de otra apasionada doncella que quiere dejar de serlo, la infanta Solisa, o, en otro orden, al de aquella otra, encerrada en un castillo y con su amante en lejanas tierras, que dice arrebatadamente:

que mi amor está en la guerra;
si no hubiera remos prontos,
mis ricos brazos pusiera;
si no hubiera velas prontas,
mis ricas mangas pusiera;
si no hubiera capitán,
yo me pondré a la bandera.

Aparte de ciertos romances que terminan felizmente, aparecen temas y situaciones reveladoras muchas veces de que ni siquiera el amor es garantía de felicidad. Por una parte, puede suceder que el héroe —también en casos no eróticos— no sepa qué hacer con su vida y tiempo y desaproveche lamentablemente ocasiones que jamás volverán a presentársele, y que indican la incapacidad del personaje para amar, es decir, para participar personalmente en el mecanismo de la armonía universal y para reconstruir la unicidad fragmentada dentro y fuera de sí mismo. Dos romances, el de la Infantina (*A cazar va el caballero*) y el *De Francia partió la niña* corresponden justamente a la situación recién indicada. No es casualidad que el primero comience con la típica *caza de amor* agoraramente fracasada:

A cazar va el caballero,
a cazar como solía;
los perros lleva cansados,
el falcón perdido había.

A la oferta de entrega amorosa hecha por la infantina hallada ante el mágico roble, el caballero contesta así:

Esperéisme vos, señora,
fasta mañana, aquel día;
iré yo a tomar consejo
de una madre que tenía.

El resto es bien conocido: cuando el héroe vuelve tras pedir consejo a su madre —en curiosa y significativa inversión de la habitual escena de canciones de amigo y de jarchas (cf. I.1A)— ya no hay remedio. La dama ha desaparecido hacia otro destino, y el caballero, que «en el suelo se caía» apesadumbrado, se condena a sí mismo a la soledad y a la autodestrucción. Aunque no en los mismos términos, *De Francia partió la niña* presenta similar anécdota; el héroe requiere aquí de amores a la princesa, que dice ser hija de leprosos:

el caballero, con temor,
palabra no respondía.

Y sigue la deliciosa historia, de irremediable final:

A la entrada de París
la niña se sonreía.
—¿De qué vos reís, señora?
¿De qué vos reís, mi vida?
—Ríome del caballero
y de su gran cobardía:
¡tener la niña en el campo
y catarle cortesía!
Caballero con vergüenza,
estas palabras decía:
—Vuelta, vuelta, mi señora,
que una cosa se me olvida.
La niña, como discreta,
dijo: —Yo no volvería,
ni persona, aunque volviese,
en mi cuerpo tocaría.

La situación de estos seres que no han sabido o podido amar a tiempo es la de quien no siente relación con el mundo como ser humano, y no puede, por lo mismo, intercambiar amor por amor. Pues los contactos del hombre con la Naturaleza o con otros hombres deben ser una expresión de su vida real e individual, correspondiente al objeto de su deseo. Si el amor no produce amor, si el amor y lo que supone es desaprovechado, el resultado es la impotencia y la desgracia. Mas como la pastora Marcela creada por Cervantes sabía muy bien (cf. II.3A), el amor auténtico no puede inventarse, por mucho que se desee. Por ello, otros personajes del Romancero van a quedar condenados sin remedio a continuar, al buscar ese amor, buscándose a sí mismos y buscando la armonía universal. Como el conde Arnaldos y tantos otros personajes del atormentado mundo de los romances españoles. Amor deseado y no hallado; amor encontrado y no reconocido como tal hasta ser demasiado tarde; amor obstaculizado y trágico; soledad e indecisión; intentos de comunicación fallidos por culpas propias o ajenas, por engaños o por equivocaciones; ansia de comprender un mundo extraño y nuevo fracaso. El Romancero es la historia de una frustración y de un extrañamiento, la del ser humano en un momento de crisis religiosa, política, social y económica. Es ya la historia de hombres y mujeres modernos.

I.3D. LA PROSA Y LAS CONTRADICCIONES DE LA ÉPOCA. SENTIMENTALISMO «BURGUÉS» Y NOVELA

A la abundante corriente poética del siglo xv corresponde otra no menos poderosa y compleja de la prosa. Dos figuras representativas de la primera mitad de la centuria deben ser mencionadas inicialmente: el aristócrata Enrique de Aragón (1384-1434) y Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera (c. 1398-c. 1470). El primero de ellos, más conocido quizá como ENRIQUE DE VILLENA, por sus fracasadas aspiraciones al marquesado del mismo nombre, era pariente cercano de los monarcas de Castilla y de Aragón. La semblanza que de él trazó Fernán Pérez de Guzmán (cf. más abajo, en esta misma sección) nos lo presenta como

pequeño de cuerpo e grueso, el rostro blanco e colorado... Sabía hablar muchos lenguajes; comía mucho y era muy inclinado al amor de mujeres... ajeno e remoto no solamente a la cavallería, más aún a los negocios del mundo y al regimiento de su casa y hacienda, era tanto inhábile e inepto que era gran maravilla.

Villena mostró un gran interés por las artes mágicas —parte de la realidad vital de su tiempo, no se olvide— y fue criticado por ello, como sigue diciendo Pérez de Guzmán:

non se deteniendo en las sciencias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles o raheces, artes de adivinar e interpretar sueños e estornudos e señales...

A su muerte, Estado e Iglesia se unieron para llevar a cabo una quema purificadora de parte de la Biblioteca de Villena, la compuesta por textos considerados como peligrosos, uno de los ejemplos más tempranos de censura ideológica, hecho lamentado por Juan de Mena en versos dedicados al sospechoso noble. Su *Tratado del aojamiento* —un estudio sobre el «mal de ojo»— es una prueba del interés del «marqués» en materias tan resbaladizas. Y sin embargo, Villena no era, en modo alguno, un rebelde, sino un espíritu abierto e inquieto, interesado en todas las manifestaciones de la vida humana, como indican sus obras; destaquemos el *Arte de Trovar* —dedicado a Santillana—, interesante en especial por sus descripciones de unas justas poéticas medievales: el *Tratado de la lepra*, sobre tan terrible enfermedad; el *Arte cisoria*, dedicado al «arte de cortar con el cuchillo», interesantísimo libro sobre gastronomía y costumbres de la mesa. Fue también traductor en prosa de la *Eneida* y de la *Divina Commedia*, todo lo cual sirve para situar a Villena dentro del más puro pre-renacimiento y humanismo peninsulares.

Su obra fundamental es *Los doce trabajos de Hércules*, terminada en 1417. Se trata de un libro ambicioso y complejo, en que la historia del personaje mitológico aparece tratada en cuatro niveles diferentes: la historia *nuda*, la *declaración*, la *verdad* y la *aplicación* a la realidad social. Así, las doce aventuras de Hércules se aplican a los doce estados que Villena considera: príncipe, prelado, caballero, religioso, ciudadano, mercader, labrador, menestral, maestro, discípulo, solitario y mujer. Villena muestra en esta clasificación social —algo confusa, por otra parte— su cono-

cimiento de la vida catalana de la época (*Los doce trabajos* fueron incluso compuestos primero en catalán y traducidos después al castellano por el propio autor). En su ampliación de la lista social habitual incluye a ciudadanos, mercaderes y menestrales, buena prueba de una realidad insoslayable para un observador atento y no cegado por su pertenencia a la aristocracia. Media un abismo, en efecto, entre la actitud de un Juan Manuel, por ejemplo, con su ignorancia consciente de los comerciantes, y la de Enrique de Aragón. Por *ciudadanos* entiende el autor hombres

honrados, burgueses, ruanos, omnes de villa, que no viven de su trabajo nin han menester conocido de que se mantengan.²²

La objetividad del texto es total: los consejos de Villena se limitan a recomendar a los ciudadanos que no caigan en los conocidos vicios de avaricia y codicia. Los *mercaderes* son

los comprantes e vendedientes siquiera mareantes que por ganancias de fletes e pasadas por los mares fazen preçios e avenencias en guisa de mercadoría sacando dende sabido provecho. Aun se entiende en esto mesoneros e boticarios e tenderos e todos los otros que so çierto preçio o avenençia buscan e han ganancia de que viven.²³

Los *menestrales*, en fin, son

carpinteros, plateros, ferreros, texedores, pintores e los otros que por menester público labrando de sus manos e vendiendo su labor alcançan de comer.²⁴

Los comentarios de Villena se reducen también a las habituales recomendaciones contra la rapacidad y engaños en el comercio.

²² «Honrados, burgueses, ruanos (= que pasean por las 'rúas'), gentes de ciudad, que no viven de su trabajo ni tienen ocupación conocida de que se mantengan.»

²³ «Los compradores y vendedores, incluso navegantes que por ganancias de fletes y viajes por mar hacen precios y convenios con las mercaderías, sacando de ello el consabido provecho. Se incluyen aquí mesoneros, boticarios, tenderos y todos los otros que por un precio o un convenio buscan y consiguen la ganancia, de la cual viven.»

²⁴ «Carpinteros, plateros, herreros, tejedores, pintores y todos los otros que se mantienen con un oficio público, trabajando con sus manos y vendiendo su trabajo.»

La configuración de la nueva sociedad queda así clara, y Villena muestra suficiente comprensión de los tiempos para trazar un cuadro realista y —hay que insistir— objetivo. Los textos catalanes de la Baja Edad Media coinciden con lo dicho en *Los doce trabajos*, en ocasiones de modo harto espectacular, como en el caso del franciscano Francesc Eiximenis, que ya en el siglo XIV escribe así:

Los mercaders diu que deuen ésser favorits sobre tota gent seglar del món, car diu que los mercaders són vida de la terra on són, e són tesor de la Cosa pública... Sens mercaders, les comunitats caen, los prínceps tornan tirans...²⁵

En 1448, el municipio de Barcelona, barajando conceptos cristianos y profanos, se explica en los siguientes términos, recomendando la paz con el sultán de Turquía:

considerants como aquesta paraula pau és cosa molt dolça, és pus dolç lo fruyt que s'en segueix... E per la dita pau... se'n seguirien grans profits a vostres sotmesos e vassalls, que podrian entrar a negociejar en les terres del dit Soldà, e aumentar lurs bens e mercaderies.²⁶

¿Y en Castilla? El tradicionalista Rodrigo Sánchez de Arévalo, en su *Suma de la Política* —de 1454-55—, truena contra la presencia creciente de

mercenarios e mercatorios e aquisiteros de riquezas, los cuales no disponen a virtud, e aún comúnmente las tales personas... facen sediciones e coliganças contra el principado e levantan e bollecen los pueblos contra los señores...²⁷

²⁵ «Dice que los mercaderes deben ser favorecidos por encima de todos los demás seglares del mundo, pues dice que los mercaderes son la vida de la tierra en que viven, y tesoro de la República... Sin mercaderes, las comunidades languidecen, los príncipes se convierten en tiranos...»

²⁶ «Consideramos que esta palabra paz es cosa muy dulce, y mucho más dulce el fruto que de ella se sigue... Y por la dicha paz... se conseguirían grandes provechos para vuestros sujetos y vasallos, los cuales podrían ir a negociar a las tierras del dicho Sultán, y aumentar así sus bienes y mercaderías.

²⁷ «Mercaderes y comerciantes y adquiridores de riquezas, los cuales no están dispuestos a la virtud, y aun muchas veces tales personas... hacen sediciones y conspiraciones contra el príncipe y levantan y sublevan a los pueblos contra los señores...»

Pero es fray Iñigo de Mendoza (cf. I.3B) quien presenta el punto de vista tradicional castellano sin ambages, uniendo así en uno de sus poemas los estamentos tradicionales contra la burguesía, que altera el orden establecido:

así dicen los señores,
labradores y oficiales,
que tienen los mercadores
intolerables errores,
dignos de robos y males.

En este contexto, la actitud de Enrique de Villena queda destacada y señera en la literatura castellana, influenciada sin duda por la existencia de una actitud catalana harto diferente, indicadora de la presencia de una clase burguesa activa y organizada, clase que en Castilla es mirada con desconfianza e incluso terror.

Escritor de tonos muy diferentes es ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, capellán de Juan II y de la catedral de Toledo, arcipreste de Talavera. Aparte de unas obras históricas y hagiográficas, es autor de uno de los más interesantes textos en prosa del siglo xv castellano, el llamado *Corbacho*, terminado en 1438. El arcipreste vivió algunos años en la Corona de Aragón, de lo que quedan abundantes referencias en su obra mayor. El subtítulo de la cual indica su carácter tradicionalista y didáctico, *Reprobación del amor mundano*. Talavera se basa en autores clásicos y patrísticos, en Boccaccio, en escritores catalanes e incluso en el *Libro de Buen Amor*, e influirá, por su parte, en *La Celestina*. El tratado *De Amore*, de Andreas Capellanus, le proporciona material antifeminista (cf. algo más abajo). Pero si bien en el *Corbacho* se manejan todos esos elementos, se trata de obra inspirada muy de cerca en las técnicas de los sermones franciscanos y dominicos, de tipo muy popular, en que se incluyen anécdotas, ejemplos y material folklórico.

El texto trata de los daños de la lujuria, los vicios de las malas mujeres, las *complisiones* de los hombres y la astrología, en una desnivelada mezcla de contextos humorísticos y serios, populares y cultos, con curiosa morosidad en lo sexual y sin que falte la nota contra los eclesiásticos inmorales. La utilización que Talavera hace del habla popular y auténtica, realista, es simplemente extraordinaria. Véase el conocido ejemplo de la mujer a quien le roban un huevo:

¿Qué se hizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo llevó? ¿Adóle este huevo? Aunque vedes que es blanco, quizá negro será hoy este huevo. ¡Putá, fija de puta! Dime, ¿quién tomó este huevo? ¡Quien comió este huevo comida sea de mala rabia! ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar vos guardaba yo! ¡Ay, huevo...! ¡Ay, puta Marica, rostros de golosa, que tú me has lançado por las puertas! ¡Yo te juro que los rostros te queme, doña vil, sucia, golosa!²⁸

O este otro fragmento, en que una mujer rechaza los avances de su enamorado:

¡Yuy! ¡Dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy! ¡Qué porfiado! ¡En buena fe, yo me vaya! ¡Por Dios, pues, yo dé voces! ¡Estad en hora buena! Dexadme agora estar! ¡Estad un poco quedo! ¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, paso, señor, que sodes descortés! ¡Aved hora vergüenza! ¿Estáis en vuestro seso? ¡Aved hora, que vos miran! ¿Non vedes que vos veen? ¡Y estad, para sinsabor! ¡En buena fe que me ensañe! ¡Pues, en verdad, no me río yo! ¡Estad en hora mala! Pues, ¿querés que vos lo diga? ¡En buena fe yo vos muerda las manos! ¡Líbreme Dios deste dimoño!²⁹

Se trata del reflejo de un auténtico diálogo popular, pleno de expresiones verdaderas y de coloquialismos, muy lejos del academicismo y elitismo de tantos autores de la época, y de enorme valor, por lo tanto, para conocer de cerca el habla castellana de la calle.

Un elemento de capital importancia en el *Corbacho* lo constituye la violenta crítica misógina de su autor, lo cual nos lleva

²⁸ «¿Qué se hizo de este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién se lo llevó? ¿Dónde está? Aunque veis que es blanco, quizá será negro hoy este huevo. ¡Putá, hija de puta! Dime, ¿quién se llevó este huevo? ¡Quién se comió este huevo comida sea de mala rabia! ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que yo guardaba para tener pollitos! ¡Ay, huevo...! ¡Ay, puta Marica, cara de golosa, que tú entraste por mi puerta! ¡Yo te juro que te quemaré la cara, vil, sucia, golosa!»

²⁹ «¡Huy! ¡Dejadme! ¡No quiero! ¡Huy! ¡Qué porfiado! ¡Por mi fe, que me iré! ¡Por Dios, que gritaré! ¡Estad quieto, en hora buena! ¡Dejadme en paz! ¡Estad quieto un momento! ¡Ya, por Dios, no seais molesto! ¡Ay, despacio, señor, que sois descortés! ¡Tened vergüenza! ¿Estáis en vuestros cabales? ¡Tened cuidado ahora, que os miran! ¿No os dáis cuenta de que os ven? ¡Estaos quieto, qué sinsabor! ¡Por mi fe, que me enojaré! ¡Pues en verdad, no me río yo! ¡Estaos quieto en hora mala! Pues, ¿queréis que os lo diga? ¡Por mi fe, que os morderé las manos! ¡Líbreme Dios de este demonio!

ahora a tratar brevemente de un aspecto por demás interesante y representativo del pensamiento medieval, la actitud de una sociedad típicamente masculina para con la mujer, en dos vertientes, la de su glorificación —el *amor cortés* y sus derivaciones— y el rebajamiento de lo femenino hasta extremos también increíbles. Al menos en su forma más conocida y establecida, el amor cortés es un producto de la sociedad provenzal de los siglos XI-XIII; más en concreto, es un producto de la clase feudal dominante. Se ha dicho que al esfuerzo unificador y totalizador de tipo filosófico-teológico-metafísico que significa el escolasticismo, le corresponde, a un nivel terrenal, el esfuerzo también unificador y totalizador de las rígidas teorizaciones del amor cortés. Se trata de un amor formalizado en reglas y convenciones bien establecidas, verdadera transposición al dominio erótico de los conceptos y términos sociales de honor, valentía, fidelidad, servicio feudal, etcétera; recuérdese el significativo hecho de que muchas veces el enamorado se dirige a la dama en esta literatura amorosa como *mía señor*: el amor se identifica con el servicio; el amante, con el vasallo, y la dama, con el señor. Es un amor formalizado, equivalente al formalismo medieval en los restantes órdenes de la vida, e impuesto, como era de suponer, por la aristocracia y sus allegados. En la segunda mitad del siglo XII, el francés Andreas Capellanus introduce algunos cambios en la teoría erótica provenzal, trazando clara y distintamente la delimitación entre el *amor purus* —el no consumado con el acto sexual, pero en el cual, al propio tiempo, se permite todo lo demás— y el *amor mixtus*, que llega hasta el coito.

El amor cortés penetra en la literatura peninsular con la lírica gallego-portuguesa y catalana; en Castilla no parece tener gran desarrollo hasta el siglo XV. Sus características generales son de enorme interés para intentar una comprensión sociológica del mismo, y, consiguientemente, para aproximarse a la polémica en pro y en contra de las mujeres, que tanto vuelo ha de tomar durante la misma centuria. Algunas de esas características son:

1. uno de los protagonistas de ese amor es «noble»; ambos en ciertos casos: linaje, cualidades, actitudes;
2. la dama es perfecta y de ella emana perfección;
3. generalmente, no se trata de matrimonio;
4. la consecución sexual es el fin del amante;

5. frustración, por imposibilidad del logro sexual o por tragedia subsiguiente, si bien puede darse el caso contrario;
6. sumisión feudal del amante a la dama;
7. el amante se considera inferior a la dama;
8. es, por lo común, un amor secreto y oculto;
9. se utilizan temas y léxico religiosos con fines eróticos.

Esta última característica puede indicar muy bien que el alto lugar en que el amor cortés coloca a la dama sea —en parte— una transposición del papel de la Virgen María en la sociedad de la Baja Edad Media (cf. en I.1D lo dicho al tratar de Gonzalo de Berceo), cuyo culto se propaga, precisamente, por causas que tienen mucho que ver con la problemática social de la época.

Pero en la Castilla del siglo xv, como antes en el resto de Europa, coincidiendo con la descomposición del orden tradicional hace su aparición toda una corriente literaria antifeminista y misógina, en que el rebajamiento de la mujer alcanza límites insospechados. El arcipreste de Talavera es uno de esos autores; podrían mencionarse también, entre otros, Hernán Mexía, Luis de Lucena, y de modo especial, por la enorme popularidad alcanzada, el catalán Pere Torrellas, con sus *Coplas de maldecir de mujeres*, incluidas en el *Cancionero General*. La lista de autores feministas a ultranza es más extensa; baste citar a Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Valera, Diego de San Pedro y en particular nada menos que Alvaro de Luna, con su *Libro de las virtuosas y claras mujeres*, de 1446: Boccacio y su obra *De claris mulieribus* no andan muy lejos de todo esto. Un tercer grupo es el formado por los eclécticos, que critican a unas y alaban a otras, como fray Iñigo de Mendoza en sus *Coplas... en vituperio de las malas hembras... e... en loor de las buenas*, o por quienes presentan la cuestión dialécticamente, como Fernando de Rojas en su *Celestina*, en que Calisto se muestra decidido feminista y su criado Sempronio feroz enemigo de las mujeres.

El panorama trazado adquiere mayor complejidad si se tiene en cuenta que, por ejemplo, los mismos poetas que en el *Cancionero General* escriben dentro de las normas del amor cortés son autores, al propio tiempo, de brutales sátiras antifemeninas. Sería atractivo y cómodo poder afirmar que los autores «misóginos» lo son precisamente como reacción —a este nivel— frente al amor cortés impuesto por el feudalismo aristocrático, es decir,

que serían así defensores de la «modernidad» burguesa contra la sociedad tradicional. Mas en este caso como en tantos otros, los esquemas previos no sirven de mucho: ¿qué significa, como ejemplo máximo, que Alvaro de Luna, enemigo declarado de la aristocracia en el terreno socio-político, sea el más coherente defensor de las doctrinas feudales del amor cortés? Aparte de muy posibles experiencias personales eróticas, condicionadoras de actitudes explícitas, no habría que menospreciar tampoco la simple adherencia de los diferentes autores a modas, corrientes y fórmulas, tradicionales o no. En espera de estudios monográficos más profundos, será preciso dejar la cuestión planteada en los términos aquí expuestos.

Resulta obvio que el *Corbacho* es todavía un libro medieval, en que los episodios de tipo popular y realista alternan con una retórica alambicada y latinista, al tiempo que el propósito moral domina la obra del principio al fin, la cual se inserta en una técnica e intenciones sermonarias. Pero un contemporáneo del arcipreste de Talavera, JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, hace avanzar un paso más la prosa castellana hacia lo que se llamará, modernamente, novela. Rodríguez del Padrón, clérigo, traductor de las *Heroidas* de Ovidio, poeta cancioneril, viajero por Italia y enamorado, es autor de una narración que inicia en Castilla la prosa sentimental: *El siervo libre de amor*, de hacia 1430. Es obra en que se mezclan elementos autobiográficos —ciertas experiencias amorosas del autor— y literarios, provenientes éstos de la *Fiammetta* boccacciana, con un atractivo sentimiento de la naturaleza y del paisaje gallegos. Libro melancólico y finalmente pesimista, es antecedente inmediato de autores como Juan de Flores y Diego de San Pedro.

El siervo libre de amor y la novelita intercalada que lleva el título de *Historia de los dos amadores* plantean de una forma ingenuamente dicotómica pero muy efectista una problemática fundamental: cómo sobrevivir ante las asechanzas de lo que Rodríguez del Padrón llama metafísicamente la Fortuna, aquí representada por la pasión amorosa y su fuerza. En efecto, si en *El siervo libre de amor* se nos ofrece como solución el uso de la razón humana, capaz de dominar a la Fortuna por medio de la renunciación racionalizada al amor, en la *Historia de los dos amadores* se nos presenta la segunda solución, que no es otra que el suicidio. Esos dos *amadores*, arrebatadamente erotizados, destruyen los códigos

del honor y de la moral, y serán, como consecuencia, acosados por la sociedad, hasta la muerte de ella y el suicidio de él. En la casuística de Rodríguez del Padrón hallamos ya la tónica de toda la novela sentimental: la insatisfacción ante una normatividad social opresora. No cabe sino su aceptación, sublimada bajo disquisiciones acerca del autodomínio racionalizante (ejemplo de frustración, si los hay), o su rechazo, que conlleva, como consecuencia, la muerte.

JUAN DE FLORES publicó hacia 1495 dos narraciones sentimentales y trágicas, *Grisel y Mirabella y Grimalte y Gradissa*, de gran carga libresca ambas. Grisel y Mirabella forman una pareja totalmente entregada a su libre pasión amorosa, sexual, por encima de todo convencionalismo socio-religioso, y por ello habrán de morir, en un esquema muy semejante al planteado por Rodríguez del Padrón. Sorprendida la pareja en el acto sexual, se abre un debate para dilucidar quién es más culpable, si la dama o el caballero; la intervención del propio poeta Torrellas (cf. más arriba), el feroz antifeminista, hace que los dos enamorados mueran. Mas no sin castigo: las mujeres se juramentan contra Torrellas, que acaba del siguiente modo, en sádica escena:

Desnudo fue a un pilar bien atado, y allí cada una traía nueva invención para le dar tormentos, y tales hubo, que con tenazas ardiendo, y otras con uñas y dientes rabiosamente le despedazaron... y después que no dexaron ninguna carne en los huesos, fueron quemados, y de su ceniza guardando cada cual una buxeta por reliquias de su enemigo, y algunas hubo que por cultre en el cuello la trahían...³⁰

Grimalte y Gradissa es pareja que «recrea» la historia de *Fiammetta*, con un ambiente y sobre todo una mentalidad tan burguesa como en el original italiano. Baste, como ejemplo obvio, recordar que al ser enviado Grimalte por la dama en busca de ciertas aventuras, él se muestra como un héroe escasamente caballeresco, quedando aparente el disgusto que tal plan le produce.

³⁰ «Fue atado, desnudo, a una columna, y cada dama le atormentaba con diferentes métodos; entre todas le despedazaron rabiosamente, unas con tenazas al rojo vivo y otras con uñas y dientes..., y después que le hubieron arrancado las carnes, quedaron sus huesos, cuyas cenizas se repartieron para llevar como reliquias de su enemigo, y hubo algunas que las llevaban colgando del cuello...»

Los viejos ideales, existentes aún como superestructura decadente, ya no tienen efectividad alguna en la vida de estos nuevos personajes. Juan de Flores aparece como un exaltado defensor del *amor mixtus* o consumado.

Pero la figura en verdad fundamental dentro del género es DIEGO DE SAN PEDRO, alcaide de Peñafiel, servidor de Pedro Girón —favorito de Enrique IV y maestro de Calatrava— y, como su señor, de origen converso. Es también poeta cancioneril, así como importante poeta religioso con su *Pasión trobada*. Su primera narración es el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (de hacia 1477). Es la historia de un amor pretendido y nunca alcanzado, pues la dama rechaza a Arnalte a causa del honor, a cuyas reglas se siente incapaz de escapar. Así dice Lucenda a una amiga suya:

E pues ya tú sabes cuando la honra de las mujeres cae cuando el mal de los hombres pone en pie, no quieras para mí lo que para ti negarías. Bien sabes tú cuánto a oscuras quedaría si a su deseo lumbre diese.

Lucenda, finalmente, casa con otro hombre, enviuda, e ingresa en un convento. Arnalte muere. El muro del honor se alza ante el amor, para crear un mundo de tragedia, frustración y alienación.

El *Tratado de amores* de Diego de San Pedro constituye un antecedente de su obra magna, *Cárcel de amor*, publicada en 1492 y reeditada y traducida una y otra vez durante todo el siglo XVI, libro popularísimo entre lectores cortesanos —a pesar de la prohibición inquisitorial— y que influyó directamente en ciertos aspectos de *La Celestina* (cf. I.3F). El argumento es bien simple. Leriano, enamorado de la princesa Laureola, intenta conseguir sus favores, empresa en que fracasa a pesar de los buenos oficios del autor —narrador y personaje al propio tiempo—, pues el padre de la dama, el rey, se niega rotundamente a tales relaciones. Leriano, creyendo en el desprecio de la princesa, se deja morir de hambre; en el último instante bebe una copa de agua con los fragmentos de las cartas de su amante, en final tan espectacular como efectista: «y así quedó su muerte en testimonio de su fe». Se ha visto en la figura del intransigente monarca una crítica del absolutismo encarnado en los Reyes Católicos; lo cierto es que desde 1477 —fecha aproximada del *Tratado de amores*— a 1492 —publicación de *Cárcel de amor*— San Pedro ha dado un giro

total en sus conceptos acerca de la monarquía. Ello no hay que interpretarlo exactamente como postura feudalista, pues si bien es claro que el centralismo absolutista moderno aparece seriamente criticado, no lo es menos la concepción medieval de los códigos del amor cortés, el heroísmo caballeresco tradicional y el honor. *La Cárcel de Amor*, en efecto, ofrece una problemática muy semejante a la presentada por Fernando de Rojas en *La Celestina*: frente al feudalismo, pero también frente a la nueva deshumanización provocada por el establecimiento del estado político moderno.

En la *Cárcel de amor* los personajes están atrapados en una red de convencionalismos y reglas sociales que también acaba por destruirlos. Ahora bien, el honor aparece ahora mucho más «barroquizado» que en Rodríguez del Padrón y en Flores, con unos nuevos componentes de *opinión* y de *limpieza de sangre* que reflejan la situación creada en Castilla como consecuencia de la discriminación contra los conversos. Así aparece el tema de la opinión, explicitado por Laureola:

No creas que tan sanamente viven las gentes, que sabido que te hablé juzgasen nuestras limpias intenciones, porque tenemos tiempo tan malo que antes se afea la bondad que se alaba la virtud.

Y la limpieza, según el rey:

si castigada no fuese... podré amanzillar la fama de los pasados y la honra de los presentes y la sangre de los por venir; que sola una mácula en el linaje cunde toda la generación.

Todos, pues, están sujetos a las leyes sociales, las viejas y las nuevas, cada uno a su respectivo nivel, produciendo, otra vez, unos héroes problematizados, neurotizados, alienados.

En la *Cárcel de Amor*, por otra parte, se utilizan muestras de diferentes géneros retóricos medievales, incluyendo el epistolar —se incluyen siete cartas en el texto—, así como la alegoría, y en otro orden, el debate acerca de la mujer (Leriano se manifiesta, como no podía ser menos, ardiente feminista, como Calisto en una situación semejante de *La Celestina*). Mas lo importante es que San Pedro, manejando con habilidad todos esos elementos y consiguiendo una auténtica unidad funcional, ha creado algo que no tiene nada que ver con la tradición medieval, algo desco-

nocido hasta el momento en Castilla y que es necesario que llamemos, simplemente, *novela*. Una novela en que, además, se recogen otros materiales y antecedentes: libros de caballerías; narraciones sentimentales italianas y castellanas; poesía alegórica y cancioneril; el amor cortés con sus convenciones y erotismo; el reflejo de la nueva Castilla de los Reyes Católicos... Al lado todo de una notable sencillez argumental, escasez de aventuras, intimismo e incluso psicologismo.

Novela, por lo tanto. Nos encontramos así ante un género literario de nuevo cuño. Pues en efecto y como tantas veces se dice, la novela será el género burgués, y no es casualidad que aparezca, precisamente, en el siglo xv, el siglo del primer embate serio de la burguesía en auge. Y ello para un público que ya no coincide en términos estrictos, ni en ideas ni en costumbres, con el tradicional; para unos lectores y oyentes que pueden ser burgueses, pero también cortesanos, que no se identifican ya sino de modo quizá formulaico con los conceptos heroicos del pasado. Un público que, en cambio, consideraría tediosas las narraciones de batallas y combates, «historias de viejas», según dice el mismo San Pedro, que califica su propia época como «revuelta del tiempo». Lo que en realidad ha cambiado es la sociedad misma, y el paso de la literatura épica, propia del feudalismo (cf. I.1B), a la novela, propia del burgués y del cortesano, es harto revelador del proceso experimentado al nivel de la superestructura. Del hombre total y héroe colectivo de una canción de gesta, se pasa al hombre fragmentado e individualizado de la novela sentimental y del Romancero, proceso que en la literatura castellana del siglo xv culminará en *La Celestina*.

Intimismo, subjetividad e individualismo son notas fundamentales de los nuevos héroes, que, además, se enfrentan con una realidad exterior incomprensible, ajena y hostil, y en cuyo horizonte vital Dios y la religión han desaparecido casi por completo, si no del todo. Ha cambiado el sistema social —está cambiando en el siglo xv— y con él las formas de comprensión de la realidad: los héroes de la novela nacen de esa alteridad del mundo exterior. El elemento amoroso aparece en la base de la novela sentimental: sus héroes están atrapados entre los convencionalismos caducos del amor cortés, una realidad vital y erótica y unas nuevas leyes y costumbres sociales, lo que tiene como resultado la fragmentación y alienación —la destrucción— de tales héroes;

es de nuevo total la semejanza con la problemática del Romanero y de *La Celestina*.

Al llegar aquí se hace necesario hacer una digresión. Hemos hablado de héroes sentimentales y de amor cortés novelizado, consumado o no. Mas para entender apropiadamente los conflictos de tan angustiados personajes se hace preciso recapitular y poner en orden algunos datos y hechos fundamentales. Es imperioso comenzar por recordar lo obvio: la sociedad feudal es una sociedad monógama, como lo será la burguesa. Y la monogamia no es sino la primera forma de familia basada en condiciones sociales y no naturales, en que el dominio masculino, la propiedad individual y los hijos como herederos de esa propiedad son de todo punto imprescindibles. El matrimonio, como consecuencia, es un contrato más, un acto político-económico en que el interés del clan familiar es el factor decisivo, y en que el «amor» no tiene papel alguno, si bien ello es aún más característico del matrimonio feudal que del burgués. Ocurre lo mismo en otros niveles del sistema, como, por ejemplo, entre los artesanos agremiados, cuyos matrimonios se efectúan también en función de unos intereses muy concretos. El matrimonio por amor sólo existe como tal al margen de la clase dominante y de la sociedad establecida; no es por azar que sea precisamente en la lírica popular y tradicional donde aparezca toda una corriente amorosa que podemos denominar libre y «normal» (cf. I.1A). Por otro lado, la actitud de la Iglesia tampoco deja lugar a dudas. Toda una serie de textos cristianos truenan contra el amor incluso dentro del puro matrimonio: así San Jerónimo, San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, entre otros menores. Según este último, por ejemplo, el marido que ama y desea ardientemente a su propia esposa, peca más que quien ama a otras mujeres. Las razones son, sin duda, ostensiblemente teológicas: la pasión contamina el sacramento y el debido amor a Dios, etc. Pero, curiosamente, tal actitud de los grandes pensadores de la Iglesia sirve al propio tiempo para apoyar y justificar el sistema social medieval, en que, como ya dijimos, el matrimonio es un pacto más del feudalismo.

Dentro de este esquema hay que situar la existencia del amor cortés y caballeresco, primera forma histórica del amor sexual como pasión común al ser humano, es decir, del ser humano perteneciente a la clase dominante. El amor cortés —véase más arriba— no es un amor conyugal, sino adúltero, tanto sea *purus* como

mixtus. La división provenzal entre *fin amor* y *fals amor* no corresponde a la diferencia entre amor platónico y físico, sino al que se practica con sinceridad y entrega auténticas (*fin*, «fino») y al que se lleva a cabo por motivos puramente lujuriosos (*fals*, «falso»). El léxico de doble sentido que se maneja en el amor cortés indica con claridad el erotismo que encierra; palabras como *muerte*, *gloria*, *galardón*, *tesoro*, *conocer* o *igualar*, no significan otra cosa que «acto sexual». Al decir, por lo tanto, que el amor cortés es una transposición al dominio erótico del sistema de relaciones feudales, afirmamos algo indiscutible, pero incompleto, ya que el amor cortés es también una vía de escape —formalizada, convencionalizada y sin duda neurotizada— de la rigidez social y, sobre todo, de la falta de auténticas relaciones amorosas en el matrimonio feudal. Conviene no olvidar, además, que todo sistema ofrece sus propias contradicciones. Cuando Andreas Capellanus modifica en su tratado *De Amore* algunos aspectos del amor cortés provenzal, distinguiendo entre el amor puro y el mixto, está introduciendo una disquisición hipócritamente clerical, pues, como hemos dicho, lo «cortés» no excluía en modo alguno el sexo, como tampoco el matrimonio, en caso oportuno. Y cuando ya en el siglo XIII el *Roman de la Rose* introduce elegantemente la idea del placer sexual, del llamamiento de las leyes de la Naturaleza y de la continuidad de la especie, está acudiendo al racionalismo aristotélico-averroísta para intentar así abrir una brecha en el monolitismo feudal. El que los mismos poetas exquisitos y cortesanos compongan al propio tiempo obscenidades rimadas, es otro ejemplo bien claro de las contradicciones mencionadas, lo mismo que, en fin, las conocidas polémicas y tomas de posición acerca de la mujer y de sus cualidades positivas o negativas.

La novela sentimental del siglo XV castellano, por lo tanto, al tiempo que señala la existencia de una clase burguesa, refleja en sus conflictivos y trágicos héroes esas mismas contradicciones, agudizadas ahora por la crisis total del viejo sistema; el suicidio —tampoco es casual— será ahora un intento desesperado de solucionar el conflicto alienante en que se debaten los nuevos héroes. Finalicemos esta digresión indicando que si bien en el matrimonio burgués —renacentista— parece existir un cierto grado de libertad amorosa, ésta no alcanza categoría distintiva. La nueva clase —que, por otro lado, se aproxima a las formas de vida aristocrática, si bien sobre una base socio-económica muy diferente—

se crea ahora otras formas literarias —también aristocratizantes—: en el soneto del Renacimiento, como en las novelas cortesanas, pastoriles, moriscas y caballerescas, volveremos a encontrar la representación artística de una rigidez y unos convencionalismos tan deshumanizadores como los indicados más arriba (cf. II.1C y II.1D).

En la prosa del siglo xv castellano figura también un pequeño grupo de obras que encajan perfectamente en la categoría de filosóficas. Merecen destacarse dos autores, ALONSO DE LA TORRE y Juan de Lucena, ambos de origen converso. Pertenece al primero la *Visión deleitable de la Filosofía y las Siete Artes Liberales*, de poco después de 1430, tratado enciclopédico y alegórico en que pasa revista a los conocimientos medievales, y cuyo rasgo más significativo es su inspiración racionalista tomada del filósofo hispano-judío Maimónides. De la Torre ridiculiza una importante idea cristiana, la de una Providencia que interviene en todos y cada uno de los acontecimientos terrenales:

assí el caer de una foja del árbol et matar una araña con el pie et una mosca con la saliva, o pisar un hombre et matar una hormiga, como la destrucción de un reino o el quemar una ciudad, o la muerte de una grande multitud de gente.³¹

Este pensamiento, que pasará íntegro a *La Celestina* (cf. I.3F) —Rojas poseía en su biblioteca un ejemplar de la *Visión deleitable*—, es revelador no tanto de una tradición judía aceptada por el converso de la Torre como del aperturismo filosófico humanista y burgués de la nueva época, en choque directo con el dogmatismo organicista cristiano-medieval.

JUAN DE LUCENA, muerto en 1496, fue diplomático en Italia; volvió a Castilla, huye en 1481 para escapar a las persecuciones inquisitoriales. Es autor, entre otras cosas, del *Libro de Vita Beata* (1463), estructurado en forma de supuesto diálogo entre tres grandes intelectuales del cuatrocientos: el marqués de Santillana, Juan de Mena y Alonso de Cartagena. El libro ofrece, además de moralizaciones filosóficas, una defensa de la minoría converso y una aguda crítica de la sociedad del momento, con tonos que anuncian el erasmismo inconformista del siglo xvi. Ante

³¹ «Así el caer de una hoja del árbol, el matar una araña con el pie y una mosca con la saliva, pisar y matar una hormiga, la destrucción de un reino o el quemar una ciudad, o la muerte de una gran multitud de personas.»

injusticias de todo tipo que Lucena observa en Castilla, se refiere con valentía a la posibilidad de rebelión:

Fazemos tan reprobado vivir que non sin razón la lengua secular lo maldice. De cómo lo consentís me maravillo.

No sin ironía propone que la gran muchedumbre de clérigos y religiosos se organice militarmente y sea utilizada contra los musulmanes:

¡Qué gloria de rey, qué fama de vasallos, qué corona de España si el clero, religiosos y sin regla, fuesen contra Granada y los caballeros, con el rey, erumpiesen en Africa! Sería, por cierto, ganar otro nombre que de rico. Mayor riqueza sería crecer reynos que tesoros amontonar.

El fondo del pensamiento de Lucena aparece claro en otro lugar de la *Vita Beata*, pensamiento que coincide tanto con la problemática del converso discriminado como con la ideología de la burguesía innovadora: la nobleza verdadera «es virtud, no herencia de padres».

El didactismo ético-religioso continúa vivo en esta conflictiva centuria; nombres como fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada; Alonso de Cartagena, obispo de Burgos convertido del judaísmo; Diego de Valera, cronista de los *Reyes Católicos*, deben figurar en este apartado. Los dos últimos son autores también de diversos tratados de tipo político, así como Rodrigo Sánchez de Arévalo, cuya *Suma de la Política* ya ha sido citada anteriormente. Fernán Díaz de Toledo ofrece en la *Instrucción del Relator* un documento inapreciable sobre el Toledo de 1449, revuelto por las luchas entre Alvaro de Luna y la oligarquía aristocrática y por el irracionalismo antisemita. Un muy interesante texto es el anónimo *Libro de la consolación de España*, obra de un converso de la época de Juan II, en que retrata en tonos bíblicos la situación de

la mezquina España, triste e temerosa, en lágrimas envuelta, mirándose a cada parte,

en un momento en que

el varón toma sus armas contra su mujer e la mujer contra el marido e contra su fijo, e el fijo contra su madre, e el hermano contra su hermano e también primos e otro pariente...

Muy abundantes son en el siglo xv las crónicas históricas. Existen, en primer lugar, las crónicas reales oficiales, siguiendo la tradición instaurada por Alfonso *el Sabio*, en que se cuenta la historia de cada reinado «desde arriba», y en que el historiador, bajo capa de imparcialidad, suele estar al servicio de los intereses de un grupo político determinado. La *Crónica de Juan II* —de varios autores— es probablemente la más sobria, objetiva y equilibrada, mientras que las relativas a su sucesor están claramente marcadas por el partidismo: la *Crónica de Enrique IV*, compuesta por Diego Enríquez del Castillo, fiel capellán del rey, es una defensa del monarca. Los enemigos de éste fabricaron toda una literatura propagandística en que Enrique IV aparece con las más innobles tintas, al tiempo que resplandecen las figuras de sus contrarios, sean oligarcas o Isabel y Fernando; así las *Décadas* de Alonso de Palencia— escritas originalmente en latín— y el *Memorial de diversas hazañas* de Diego de Valera. Las tres crónicas generales que existen sobre el reinado de los *Reyes Católicos* se insertan en lo hagiográfico, a diversos niveles; son sus autores Hernando del Pulgar, Diego de Valera y Andrés Bernaldez. Un interesante fenómeno dentro de la historiografía indica también, por otros caminos, los nuevos tiempos: la existencia, al margen de las crónicas oficiales, de las llamadas «particulares», es decir, dedicadas a un personaje que no es ya el monarca. El hecho es paralelo, desde luego, al conocido proceso de fragmentación de la unicidad medieval; la exaltación de una figura individual, por otro lado, es muestra evidente de una intencionalidad y mentalidad ya escasamente feudales. Un servidor del condestable redactó la *Crónica de don Alvaro de Luna*, apasionada defensa de éste y violento ataque contra el grupo oligárquico con que se enfrentó durante toda su vida el desgraciado político. De otros dos personajes, esta vez pertenecientes a la aristocracia oligárquica, existen sendas crónicas: el *Victorial*, sobre Pero Niño, conde de Buelna, y la *Relación* de las actividades del condestable Miguel Lucas de Iranzo durante algunos años de su vida. Ambas, además de exaltar a los respectivos «héroes», ofrecen datos interesantes sobre las actitudes de la nobleza desde un punto de vista interesado y personal.

De la crónica personal a las pequeñas biografías no hay sino un paso; la creación de este género corresponde a FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN (cf. más arriba, I.3A, como poeta), autor de *Generaciones y Semblanzas* —de hacia 1450—, colección de retratos de

grandes personajes de la época de Enrique III y Juan II. Sobrio y retórico al propio tiempo, Guzmán bosqueja las características físicas, sociales y morales de los miembros de la clase dirigente, criticando de modo especial el vicio de la avaricia y mostrando su partidismo anti-Luna. En esta obra y en la titulada *Mar de historias*, se muestra Guzmán preocupado por la Historia como ciencia y como moral, haciendo una defensa de la objetividad de que debe hacer gala el historiador, objetividad que, desde luego, no aparece en sus *Generaciones*. El continuador del género es el converso HERNANDO DEL PULGAR (m. c. 1493), diplomático, secretario y cronista de los *Reyes Católicos*, glosador de las *Coplas de Mingo Revulgo* (cf. I.3B). En sus *Claros varones de Castilla* presenta una serie de personajes pertenecientes sobre todo al reinado de Enrique IV. Si bien Pulgar sigue de cerca a Pérez de Guzmán, su estilo es bien diferente, pues no falta la nota irónica e incluso humorística. La clase dominante aparece de nuevo aquí, dándose importancia fundamental al individuo como tal, pero siempre en función de la colectividad; puede observarse cómo ha habido un evidente deslizamiento de la figura del viejo guerrero al cortesano prerrenacentista, signo de los nuevos tiempos.

Otra novedad la constituyen los libros de viajes, coincidentes con el interés y la curiosidad humanista por países exóticos. El famoso libro de Marco Polo se había traducido al aragonés ya en el siglo XIV. En 1403 Enrique III envió una embajada al conquistador asiático Timur Lang, con objeto de pactar una alianza contra Turquía; Ruy González de Clavijo, uno de los emisarios castellanos, compuso la crónica del viaje —que duró hasta 1406—, *Historia del Gran Tamorlán*, haciendo curiosas descripciones y observaciones del itinerario, desde Italia a Samarkanda, pasando por Constantinopla, Teherán y Trebisonda. Por su parte, Pero Tafur, en puro viaje personal y «turístico», escribió sus *Andanzas y viajes por diversas partes del mundo habidas*: Italia, Palestina, Chipre, Rodas, Egipto; su viaje duró de 1435 a 1439. De gran significación, por último, es la aparición, a finales del siglo, de dos obras humanísticas, el *Universal vocabulario en latín y en romance*, del ya citado Alonso de Palencia y publicado en 1490 a petición de la reina Isabel, y la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija, de 1492 (cf. también II.1B). Ya lo hemos dicho: la lengua es compañera del Imperio.

I.3E. EL TEATRO. DE LA RELIGIOSIDAD ELEMENTAL A LA LIBERACIÓN HUMANISTA

Dejando a un lado las controvertidas teorías acerca de los posibles orígenes del teatro medieval, debemos anotar que la escasez de textos castellanos dramáticos es en verdad sorprendente; lo mismo ocurre, dicho sea de paso, en Portugal. En Cataluña y Valencia, por el contrario, y sin duda debido a la gran influencia francesa, la situación es mucho más positiva a este respecto: todavía hoy se representa, con modificaciones, el famoso *Misteri* de Elche, sobre la asunción de María. En las *Partidas* de Alfonso X y en varios concilios eclesiásticos de 1228, 1324 y 1473 se mencionan las fiestas populares que no pueden llevarse a cabo en las iglesias y en las que tampoco pueden participar los clérigos; el rey *Sabio* permite, por el contrario, que los sacerdotes intervengan en representaciones religiosas sobre el tema de la adoración de los pastores, de los Reyes Magos y de la Pascua, lo que de un modo u otro coincide con la tradición europea de los dramas del ciclo del Nacimiento, de la Pasión y de la Resurrección.

Es muy posible que haya una razón satisfactoria para explicar la gran falta de textos dramáticos castellanos primitivos: la influencia de la orden de Cluny en la vida religiosa peninsular desde finales del siglo XI, orden que no se interesaba en absoluto por las manifestaciones teatrales, religiosas o no. En todo caso, la primera muestra castellana dramática es el llamado *Auto de los Reyes Magos*, de fines del siglo XII y de indudable origen francés. Desde ese momento hasta el siglo XV, el vacío teatral castellano es prácticamente total.

El aristócrata GÓMEZ MANRIQUE, ya estudiado como poeta (cf. I.3A), es autor de dos breves dramas religiosos dentro de la más pura tradición medieval, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* y *Lamentaciones hechas para Semana Santa*. LUCAS FERNÁNDEZ, salmantino, sacerdote y profesor de música (c. 1474-1542), es todavía un representante de la tradición teatral medieval, y, en este sentido, un elemento retardatario, sobre todo si se le compara con su maestro Juan del Encina, espíritu renacentista auténtico, del que se tratará inmediatamente. Aparte de unas obras profanas de escasa vitalidad e interés, es también autor de dos farsas del Nacimiento y de un auto de la Pasión.

El teatro moderno comienza en la Península con JUAN DEL ENCINA (c. 1468 - c. 1530). Nacido en Salamanca, su vida es, en cierto modo, característica del converso de baja extracción —su padre fue zapatero— que por méritos personales consigue romper el cerco de la discriminación. Bachiller por la universidad salmantina, músico de la catedral, comenzó siendo protegido por el duque de Alba: en la Navidad de 1492 se inician sus representaciones en el palacio de dicho aristócrata, en Alba de Tormes. Encina hizo varios viajes a Roma, donde parece gozó de la protección de Alejandro VI y León X. Fue arcediano de Málaga y prior de León; en 1519 viajó a Tierra Santa, a lo que parece arrepentido de su pasado excesivamente mundanal. Encina es músico, poeta, actor y autor dramático; le pertenece también un *Arte de la poesía castellana*, en que sigue de cerca a su maestro Nebrija. En su teatro, los elementos líricos y musicales se mezclan hábilmente con los estrictamente dramáticos; la influencia del bucolismo de Virgilio es patente: sus piezas llevan el nombre, precisamente, de *églogas*.

El teatro de Encina puede dividirse con facilidad en dos grupos de obras bien diferentes: las escritas en Salamanca, principalmente para su noble protector, y las posteriores, en que se muestra italianizante y humanista decidido. Destacan en el primer grupo varias églogas de Navidad, dos representaciones sobre la Pasión y la Resurrección y otras obras de Carnaval. Lo más significativo de ellas es la utilización de personajes campesinos que siguiendo un modelo impuesto por fray Iñigo de Mendoza en sus *Coplas de Mingo Revulgo* y en una escena navideña de su *Vita Christi* (cf. I.3B), hablan en un lenguaje rústico y chistoso mal llamado «sayagués» (de Sayago, en Zamora). Este tipo escénico dará paso al posterior *bobo* del teatro prelopista. Sociológicamente, el hecho es de enorme interés: Encina, adúlador de la aristocracia en esta etapa salmantina, lleva a la corte del duque de Alba unos personajes ridiculizados que hacen reír a los grandes señores; en la primera égloga de Navidad, por ejemplo, los evangelistas-pastores muestran enfáticamente su deseo de servir a tan alto noble... Los campesinos de Encina, sin embargo, ofrecen una nota inquietante: además de sentirse felices en su vida humilde, se muestran orgullosos de sus orígenes villanos, y varios de ellos trazan una especie de árbol genealógico familiar en clara parodia de las costumbres y obsesiones aristocráticas al respecto. Además del

evidente elemento paródico, que sin duda regocijaría a los nobles espectadores, es muy posible que Encina estuviese manejando al propio tiempo e irónicamente una idea tanto conversa como humanística o burguesa: la de la igualdad de todos los nacidos.

Pero es el segundo grupo de obras de Encina el que muestra sin ambages una ideología ya plenamente renacentista y moderna, en choque directo con la tradición medieval, y en la que no faltan los detalles racionalistas y las connotaciones incluso paganas. Será preciso tener en cuenta que ese racionalismo asoma hasta en su poema de «arrepentimiento», *Trivagia*, en que Encina narra su viaje a Palestina; la sequedad y aridez de Tierra Santa le hace escribir:

yo cierto lo tengo por admiración
que aquélla haya sido la de promisión.

Tres églogas constituyen la serie renacentista de Encina. La de *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*, en versos de arte mayor, presenta en típico conflicto que también aparece en *La Celestina* y antes en la *Cárcel de Amor* (cf. I.3D) los problemas de la pasión amorosa: Fileno se suicida, y sus amigos, en un final de exaltación pagana, «canonizan» al muerto y preparan «un triste *requiem* que diga de amores». En *Plácida* y *Victoriano* —representada probablemente en Roma ante un cenáculo de altos eclesiásticos y nobles en 1513, y elogiada por el erasmista Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua* (cf. II.1B)—, el triunfo de los nuevos valores es total: Plácida se suicida por amor, y Victoriano, tras una escena en que los maitines cristianos de difuntos se transforman en una blasfema y pagana vigilia, consigue resucitarla rezando a la diosa Venus. La *Egloga de Cristino* y *Febea* —polimétrica, como la anterior— va aún más lejos. El pastor Cristino se hace ermitaño; Cupido envía a la ninfa Febea para tentarle, cosa que consigue plenamente la gentil criatura; la justificación racionalista y naturalista del fracaso religioso de Cristino no precisa comentario alguno:

mas nunca son ermitaños
sino viejos de cien años,
personas que son prescritas,
que no sienten poderío
ni amorío,
ni les viene cachondez.

Ascetismo, religiosidad, cristianismo en suma, todo ello se hunde estrepitosamente ante el embate del vendaval erótico y vital, humano. La Edad Media y lo que representa comienza a alejarse definitivamente.

I.3F. «LA CELESTINA» O EL NIHILISMO

En 1499 se publica en Burgos una obrita anónima destinada a ser uno de los grandes clásicos de la literatura universal, la *Comedia de Calisto y Melibea*. Se trata de un extraño libro, bajo todos los conceptos: estaba dividido en «actos», 16, y tuvo dos ediciones muy próximas: 1500, Toledo; 1501, Sevilla, ya con el nombre del autor, Fernando de Rojas, y con la confesión paladina de que el acto I fue escrito por mano ajena, adoptado por Rojas y continuado finalmente hasta esos 16 actos mencionados. Se acepta generalmente dicha confesión, y así, consideramos como anónimo el acto I, si bien será preciso añadir que todos los posibles autores propuestos y barajados por la crítica tienen la común característica de ser conversos. Las cosas se complican más en 1502, año en que aparecen nada menos que tres nuevas ediciones —Salamanca, Sevilla, Toledo—, ahora con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Las novedades de 1502 son importantes: los 16 actos son ahora 21; aparecen interpolaciones, cambios y supresiones. Este texto definitivo es el que ha pasado a la historia literaria con el nombre también definitivo de *La Celestina*. El papel de Rojas parece haber sido el de autor de los actos 2-16 de 1499 y el de autor o coautor —con un posible grupo de amigos universitarios— de los cinco de 1502. La complicación última se plantea cuando nos preguntamos a qué género pertenece *La Celestina*. Atendiendo a ciertos aspectos, se trataría de una novela dialogada, mas si tenemos en cuenta otros y quizá de mucha mayor relevancia, nos hallamos ante una auténtica obra teatral no destinada a la representación pública, sino a la lectura colectiva, de acuerdo con una extendida costumbre de los medios escolares de fines de la Edad Media y del Renacimiento.

Fernando de Rojas, autor, pues, de casi toda *La Celestina* y al menos coautor de otra importante parte, fue un converso de La Puebla de Montalbán o quizá del mismo Toledo (c. 1476-1541), hijo de judíos penitenciados públicamente por la Inquisición, con

numerosos parientes también perseguidos, casado con mujer asimismo conversa y viviendo siempre bajo circunstancias marcadas por sus orígenes. Su propio suegro es procesado en 1525 y cuando nombra a Rojas como defensor, se le contesta oficialmente: «busque persona sin sospecha». Rojas estudió leyes en Salamanca por los años de 1494-1502, en el momento de esplendor de dicha universidad; condiscípulo suyo fue Hernán Cortés, futuro conquistador de México. Establecido en Talavera de la Reina en 1507, llegó a ser alcalde de la ciudad. El espíritu humanista y abierto de Rojas puede apreciarse en los fondos de su biblioteca particular, en que además de los libros profesionales y religiosos habituales figuraban Ovidio, Apuleyo, Esopo y Séneca entre los clásicos; Boccaccio, Petrarca y Castiglione entre los italianos; novelas de caballerías, Juan de Mena, la *Cárcel de Amor* de San Pedro y la *Visión deleitable* del racionalista y converso de la Torre (cf. I.3D), el *Cancionero General* y, por fin, algo de Erasmo. Las fuentes de *La Celestina* coinciden, en parte, con el contenido de esa biblioteca; Petrarca, la novela sentimental y la comedia humanística italiana son las tres bases fundamentales sobre las que se asienta *La Celestina*. La problemática conversa y la situación de la sociedad castellana son las otras dos.

El argumento de *La Celestina* no puede ser más sencillo. El joven y rico Calisto se enamora arrebatadamente de Melibea, hija de unos poderosos burgueses de la ciudad. Consigue los favores de la dama por intermedio de la vieja Celestina —cuyo nombre ha pasado a ser indicativo de su profesión—. Cierta noche, tras la visita clandestina y gozosa al jardín de Melibea, Calisto muere al caer de las tapias del huerto; ella se suicida seguidamente, incapaz de vivir sin su amante. La crítica positivista se ha visto inquietada por el hecho de que Calisto y Melibea, jóvenes y ricos, no piensen jamás en el matrimonio, solución «normal» para sus afanes. Sin duda, al plantearse así el problema, Rojas ha querido manifestar las dificultades que existían para una boda entre conversos y cristianos *viejos*. Pero además de esto —que constituye la base «anecdótica» sobre la cual Rojas construye su obra—, uno de los problemas fundamentales también de *La Celestina* es el del enfrentamiento del individuo con su ambiente social. Los personajes celestinescos, en efecto, están conscientes del valor de sí mismos como personas, excepción hecha de Calisto, y ello es

harto significativo, si es que él representa, según todos los indicios, la parte conversa de la pareja.

Los personajes tienen conciencia de sí mismos, de su importancia y dignidad personales. La prostitua Areúsa, protegida de Celestina, declara:

Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hacen linaje, que al fin, todos somos hijos de Adán e Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí e no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud.

La misma Areúsa explica por qué no ha querido nunca ser criada, prefiriendo la prostitución:

¡...qué duro nombre e qué grave e soberbio es «señora» contino en la boca! Por esto me vivo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otro, sino mía.

Tópico literario, tal vez, según se ha dicho, pero como tantos otros en *La Celestina*, funcional y no petrificado.

Mas una cosa es lo que los personajes piensan, aquello de lo que tienen conciencia —su propio valer, en este caso—, y otra lo que en verdad pueden hacer con sus vidas, atrapados, como están, en un condicionamiento, a lo que parece, sin salida. El *querer ser* de un modo, y el *tener que ser* de otro, es conflicto que se presenta en la literatura del siglo xv con claridad meridiana, contando con el gran antecedente, desde luego, del *Libro de Buen Amor* (cf. I.2B). En *La Celestina* es Areúsa quien explica sin posibilidad de ambigüedad el *querer ser*: «Nunca alegre vivirás si por voluntad de muchos te riges». Frente a estas palabras es preciso situar la personalidad de Pármeno, el joven criado de Calisto que inicialmente rechaza participar junto con Celestina en la seducción de Melibea. Pero el servidor, maltratado e insultado por su señor, toma su decisión, con palabras que es preciso tener muy en cuenta:

¡O, desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. ¡El mundo es tal! Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles nesçios...

El programa vital y digno propuesto por Areúsa fracasa estrepitosamente, según somos testigos del proceso de corrupción de Pármeno. *El mundo es tal* que no permite la existencia de fide-

lidad ni honestidad; hay que sobrevivir, esto es, es preciso *tener que ser*. La disociación de esencia y existencia se ha consumado, y Pármeno resulta de este modo un antecesor trágico de otro famoso corrompido de la literatura española, Lázaro de Tormes, más habilidoso para mantener la cabeza sobre los hombros (cf. II.1E).

El contacto directo y brutal con la realidad exterior, con el mundo social, produce la alienación de los personajes. Pero antes de llegar a su destrucción, esos mismos personajes, conscientes de su dimensión personal, de su valer, transforman éste en lo que podría llamarse la voluntad imperativa de vivir y de actuar. La realización del ser humano se consigue gracias a la acción, que en *La Celestina* se traduce no sólo en el ansia y el goce de vivir, sino también en la intensidad de éste. Por eso los personajes de Rojas viven con prisa; recuérdese como ejemplo máximo que Calisto muere, precisamente, por su salida arrebatada del jardín de Melibea. Y al lado de ello, su correlato, la angustia por el tiempo perdido y que pasa sin remedio. Lo que importa es el tiempo como tal, sin falsas decoraciones ni escapistas y complejas abstracciones; importan el tiempo y la vida del ser humano en ese tiempo. Bien claro lo dice la vieja Celestina:

Muertas sí; cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día e el relox porque da tan apriessa... Camino es, hijo, que nunca me harté de andar. Nunca me vi cansada.

Y Pleberio, padre de Melibea:

...el tiempo, según me paresce, se nos va, como dicen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huir como la vida.

Y así es. Si Calisto murió de modo arrebatado, Pármeno y Sempronio, los dos criados del primero, «madrugaron a morir». Así, trágicamente —«muertos sí; cansados no»—, terminan, de una u otra forma, los personajes de *La Celestina*. Todo ha sido un engaño y todos acaban por comprender la trampa en que han caído: «descúbrenos la celada cuando ya no hay lugar de volver», dice Pleberio; «desque vemos el engaño / y queremos dar la vuelta, / no hay lugar», dijo antes Jorge Manrique. Más allá del

apresuramiento, de la intensidad vital, queda la realidad fría y objetiva, una realidad difícilmente comprendida o aceptada en *La Celestina*, a pesar de las palabras de Calisto:

todo se rige con un freno igual: todo se mueve con igual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doce horas el relox de hierro si no las ha dado el del cielo?

Si el yo y la dimensión imperativa de la persona fracasan; si el actuar y el vivir intensamente produce el engaño ilusorio que termina en la angustia y la muerte, ¿qué les queda a estos habitantes de la ciudad celestinesca? Quizá la relación con otros seres humanos, la comunicación y la solidaridad, sentidas como radicalmente necesarias y de las cuales se habla en todo momento en la obra, como sucede en el Romancero y como sucedía en el *Libro de Buen Amor*. La amistad será el corolario más lógico y noble de este deseo de comunicación; vivir es, sin duda, compartir y relacionarse. Mas para llegar a ello es preciso comenzar por algo elemental: la palabra; era éste un problema que aparecía de modo acuciante en el *Libro de Buen Amor* y en el Romancero (cf. I.2B; I.3C). Mas la palabra puede ser también engañosa, y servir para lo contrario de lo que, idealmente, debe ser utilizada: es pervertida, desvirtuada, y se convierte en instrumento de confusión y de engaño. Con todo, la privación de la palabra aparece en *La Celestina* muy obviamente como la privación de toda posibilidad de relación humana. Quizá el momento más patético de toda la obra sea aquel en que el joven Sosia cuenta a Tristán (la pareja de criados que sustituye a la primera, degollada públicamente por el asesinato de Celestina) lo ocurrido con Pármeneo y Sempronio:

Nuestros compañeros, nuestros hermanos... Ya sin sentido iban, pero el uno, con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí... como preguntándome qué sentía de su morir. Y en señal de triste despedida, abajó su cabeza con lágrimas en los ojos...

En el último instante de su existencia, un ser humano intenta, de modo definitivamente sincero, buscar la solidaridad y la comprensión de otro: queda todavía la mirada, cuando la palabra ha demostrado su falacia pervertida. Pero lo realmente trágico es que, aún así, todo es inútil. Un hombre cualquiera, un criado,

marcha hacia su destino, hacia la muerte: es demasiado tarde, y el único momento de auténtica relación humana en *La Celestina* es tan inútil como desesperado.

Pues lo cierto es que en *La Celestina* todo intento de realización de la persona y de comunicación están irremediablemente abocados al fracaso, como los individuos mismos lo están a la destrucción. Junto a los abundantes llamamientos a la solidaridad, a la amistad y al compañerismo, a la necesidad de compartir, encontramos algo que comienza a explicarnos el por qué de lo que sucede en *La Celestina*, y que nos lleva al mundo del *Libro de Buen Amor*:

A quien dices el secreto, das tu libertad. (Pármemo.)

¿En quién hallaré yo fe? ¿Adónde hay verdad? ¿Quién carece de engaño? ¿Adónde no moran falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no se fabrican traiciones...? (Calisto.)

La mentira, la traición, el engaño, y sus correlatos, la desconfianza, la inseguridad, parecen así marcar la vida del hombre.

Por otro lado, los personajes de *La Celestina*, aislados, incommunicados, en perpetua *lid y ofensión*, como dice el prólogo de la obra, viven en un mundo que no controlan y cuyos mecanismos les dominan. Al llegar aquí hemos de preguntarnos, ya que *La Celestina* es una *tragicomedia* amorosa, si no será precisamente el amor aquello que en última instancia ponga en comunicación auténtica a los personajes, o al menos a algunos de ellos. Es decir, si el amor es la vía —quizá la única, como en el *Romancero*— de salvación. Mas la corrosiva ironía de Fernando de Rojas está presente aquí como en todos los aspectos y niveles de la obra. Melibea, que se entrega a Calisto con plena conciencia de lo que hace, tiene la desgracia de haberse enamorado de alguien que, evidentemente, no se halla a su altura humana. Una escena del acto XIX pone bien de relieve la personalidad amorosa de Calisto. Tras las canciones, la descripción del jardín, Calisto responde a las quejas de su amante («¿Para qué me tocas en la camisa...? Holguemos e burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles...») con las brutales palabras:

Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.

La frase y lo que revela es de capital importancia. Por un lado, Rojas ha destruido de la manera más definitiva todas las exquisiteces aristocráticas e hipócritas del amor cortés; por otro, ha expuesto de forma en verdad sorprendentemente clara uno de los fenómenos más representativos de la sociedad burguesa, el de la cosificación, en que un ser humano se transforma en simple *cosa* utilizable con fines egoístas y personales.

Es fácil encontrar, al estudiar *La Celestina*, explicaciones en que se maneja la idea de que la obra de Rojas es consecuencia del choque entre el mundo medieval, ya en completa descomposición, y el renacentista. Decir esto solo, significa llevar *La Celestina* al limbo de las disquisiciones abstractamente culturalistas. Es preciso añadir algo y señalar, entre otras cosas, que *La Celestina* corresponde a las circunstancias personales y ambientales de un judío converso llamado Fernando de Rojas en la Castilla de finales del siglo xv. Lo cual, sin embargo, siendo importante, no basta todavía. Se trata de una obra que refleja de modo admirable la situación de una Castilla en la que se ha roto el organicismo feudal tradicional y teocrático, que está echando las bases del estado moderno y absoluto, y en la cual la fragmentación del sistema medieval va acompañada de la fragmentación de la persona, mientras ésta, por otra parte, va cayendo más y más en la deshumanización como consecuencia del nuevo absolutismo y de la irrupción violenta de los nuevos valores impuestos por la burguesía mercantil precapitalista. De la cual Pleberio, el padre de Melibea, es un característico representante, como habremos de ver. Todo ello acarreará la aparición de algo totalmente ajeno al mundo medieval: la soledad y la lucha al nivel individual por sobrevivir en un universo ya no ordenado ni cerrado orgánicamente, y dominado por unas nuevas relaciones de producción, las burguesas. En las cuales la cosificación del trabajador y por extensión del ser humano y de sus relaciones es un producto del fetichismo del todopoderoso dinero y de la *cosa* producida. Así, todo se transforma en objetos alienables y vendibles; aumenta el valor de las cosas y disminuye el de los seres humanos.

El nuevo fetichismo, y su consecuencia, la cosificación, aparecen en *La Celestina* en términos crudamente realistas. Todas las invocaciones y programas de amistad, solidaridad, comunicación, fracasan estrepitosamente ante la realidad del dinero y de la lucha de clases; todos los personajes de *La Celestina* cosifican a los de-

más, en tanto que, de un modo u otro, los *utilizan*, a excepción hecha de Melibea. La persona, el individuo, se volatiliza ante el dinero; el siniestro refrán de «Sobre dinero no hay amistad» es utilizado con plena conciencia en la obra. El cuerpo de la mujer es «de su natura, tan comunicable como el dinero», con una perversa y radical inversión del sentido del amor. En ocasiones, los personajes son reconocidos por otros no por sus cualidades, rasgos físicos, incluso nombre, sino a través de una auténtica mediatización fetichista; así Celestina, recuerda a cierta persona únicamente por una pulsera de oro que le diera en prenda para cierto negocio no muy santo. Celestina, en efecto, es incapaz de escapar a la fascinación fetichista, y ello será precisamente la causa inmediata de su sangriento fin: negarse a compartir con sus cómplices, Pármeno y Sempronio, la cadena de oro que Calisto le dio en pago de sus servicios terceriles. Lo cual pone en marcha el mecanismo de causa y efecto, que lleva a la muerte no sólo a la propia vieja, sino también a los dos criados y a Calisto y Melibea, así como al hundimiento de Pleberio en su definitiva soledad y angustia.

Por si todo esto fuera poco, en *La Celestina* hay una coherente explicación de la lucha de clases. Los señores explotan y desprecian a los criados:

Estos señores deste tiempo más aman a sí que a los suyos. E no yerran. Los suyos igualmente lo deben hacer...

Sempronio dirá en otro momento, sencillamente, que «quien a otro sirve, no es libre». Y la inteligente Areúsa dirá con total acuidad:

Nunca oyen las sirvientas su nombre propio de la boca dellas, sino puta acá, puta acullá, ¿a do vas, tiñosa?, ¿qué hiciste, bellaca?... Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa exenta e señora que no en sus ricos palacios sojuzgada e cautiva.

Todo lo dicho hasta aquí sería más que suficiente para situar *La Celestina* en su auténtico contexto social y humano. Pero disponemos de un elemento más, y de la mayor importancia: la figura de Pleberio. Recordemos, en primer lugar, la escena en que los padres de Melibea tratan de la conveniencia de casar a su hija:

Demos nuestra hacienda a dulce sucesión, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere...

Melibea es, ante todo, *la heredera*. Y más adelante, con Melibea ya suicidada, Pleberio, el padre, en su monólogo que cierra la obra, exclama:

...ya quedas sin tu amada heredera. ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos...?

Se ha dicho que el personaje más inocente de toda la obra es el más castigado, por amar demasiado a su hija. Pero ¿qué tipo de amor es el de Pleberio por Melibea sino un amor ya cosificado y mediatizado por los más típicos «valores» de la burguesía? Melibea es *heredera*, y ante su trágica muerte, el padre se preocupa descarnadamente de *para qué* ha adquirido la riqueza que ahora posee y *a quién* podrá legarla. La ausencia de herederos y lo que ello conlleva, aparece aquí como el elemento que más angustia al viejo burgués: el vínculo familiar no es más que un negocio de dinero. Pleberio, sin duda una figura patética, no es en modo alguno inocente.

El monólogo de Pleberio, con sus consideraciones acerca del mundo y de la vida, presenta una cosmovisión terriblemente pesimista, en que el personaje pasa, llevado por su tragedia, a creer su situación personal como representativa de lo que habitualmente se llama *condición humana*. Mas se trata de una falacia ideológica, en que *situación* se confunde con *condición*. El mundo de *La Celestina* —el mundo— no es ni absurdo ni responsable de nada, como tampoco la Naturaleza o la Fortuna. Es posible que sea un laberinto, como dice Pleberio, pero es preciso no olvidar que los laberintos tienen sus constructores. El verdadero responsable es el hombre, fabricante de ese *laberinto de errores* en el que existen los *señores de agora* de que hablan Celestina y Arúsa, en el que se mueven los personajes de Rojas y Rojas mismo, y en el que la falta de adecuación entre el *querer ser* y el *tener que ser*, entre *esencia* y *existencia*, produce la deshumanización y la alienación. La idea omnipresente en *La Celestina*, desde el mismo prólogo, de que la vida es batalla continua, además de insertar a Rojas en el marco de la filosofía dialéctica, nos lleva también a la idea de *la guerra de todos contra todos* de Lucrecio, antecesor, en este sentido, de la teoría y la práctica burguesas. El viejo feudalismo organicista, en efecto, ha desaparecido para siempre. En *La Celes-*

tina asistimos a la liquidación total de un mundo que no es, sin duda, sólo el de la obra misma, sino también el del propio autor. Rojas ha destruido sistemáticamente todo valor tradicional establecido, en decadencia o no, al tiempo que niega el nuevo sistema y los nuevos «valores», mas no para sustituirlos por «otra cosa». Pues en *La Celestina*, simplemente, no existe el futuro; el pesimismo de Rojas ante la realidad circundante le ha llevado a un estremecedor callejón sin salida. Toda la obra se encierra en la última frase de la misma, dicha por Pleberio:

¿Por qué me dejaste triste e solo *in hac lacrymarum valle*?

Inhumana y fría, impasible como el reloj que ha marcado las horas de los personajes, solamente queda en pie, en medio de tanta angustia y miseria, esa simbólica ciudad castellana en que Fernando de Rojas ha hecho vivir y morir a sus héroes.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA *

I.3. LA DISGREGACIÓN DEL MUNDO MEDIEVAL

a) *Historia y sociedad*

- * Asensio, Eugenio: «La lengua, compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), 399-413.
- Benito Ruano, Eloy: *Toledo en el siglo XV. Vida política* (Madrid, 1961).
- * Caro Baroja, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, 3 vv. (Madrid, 1962-1963).
- Di Camillo, Ottavio: *El humanismo castellano del siglo XV* (Valencia, 1976).
- * Domínguez Ortiz, Antonio: «Los conversos de origen judío después de la expulsión», *Estudios de historia social de España*, dirigidos por Carmelo Viñas Mey, III (1955), 226-431.
- * —: *La clase social de los conversos en la Edad Moderna* (Madrid, 1956).
- * García de Valdeavellano, Luis: *Sobre los burgos y los burgueses de la España medieval* (Madrid, 1960).

* En las presentes bibliografías, un asterisco indica que la obra así señalada se ocupa no sólo de la época en que se incluye, sino también de otras posteriores.

- Huizinga, Johan: *El otoño de la Edad Media* (Madrid, 1960, 5.^a).
- * Kamen, Henry: *La Inquisición española* (Barcelona, 1967).
 - Ladero Quesada, Miguel Angel: *La Hacienda real de Castilla en el siglo XV* (La Laguna, 1973).
 - * Lea, H. Ch.: *A History of the Inquisition of Spain*, 4 vv. (Nueva York, 1922, 2.^a).
 - * Maravall, José Antonio: *Estado moderno y mentalidad social. Siglo XV a XVII* (Madrid, 1972).
 - Márquez Villanueva, Francisco: «Conversos y cargos concejiles en el siglo xv», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIII (1957), 503-540.
 - * Martin, Alfred von: *Sociología del Renacimiento* (México, 1968, 4.^a).
 - Pérez Joseph: *L'Espagne des Rois Catholiques* (París, 1971).
 - Pinta Llorente, Miguel de la: *La Inquisición española y los problemas de la cultura y la intolerancia* (Madrid, 1953).
 - * Romero, José Luis: *La revolución burguesa en el mundo feudal* (Buenos Aires, 1967).
 - * Selke, Angela: *El Santo Oficio de la Inquisición* (Madrid, 1968).
 - * Sicroff, Albert A.: *Les controverses des status de «pureté de sang» en Espagne du XV^e au XVII^e siècle* (París, 1960).
 - Suárez Fernández, Luis: *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la historia castellana del siglo XV* (Valladolid, 1959).
 - Sweezy, Paul, et al.: *La transición del feudalismo al capitalismo* (Madrid, 1973, 4.^a).
 - Vicens Vives, Jaume: *Juan II de Aragón (1398-1479). Monarquía y revolución en la España del siglo XV* (Barcelona, 1953).
 - : *Els Trastamares. Segle XV* (Barcelona, 1956).
 - : *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón* (Zaragoza, 1962).

El viejo libro de Huizinga sobre el otoño de la Edad Media es todavía lectura útil para una visión de más allá de los Pirineos. En términos mucho más concretos e históricamente correctos, Romero y von Martin estudian los varios elementos que trabajan en el seno de la sociedad medieval para destruirla: las obras de ambos son imprescindibles, lo mismo que a un nivel muy técnico y estrictamente marxista el simposio que bajo el nombre de Sweezy estudia la transición del feudalismo al capitalismo. El libro de Maravall es una excelente puesta al día del tema. El de García de Valdeavellano es un importante estudio sobre la presencia *burguesa* en la península, un tanto tradicional, sin embargo. Sobre uno de los aspectos básicos de la época, el conocido conflicto entre Nobleza y Monarquía, el estudio de Suárez Fernández sigue siendo utilísimo, así como el de Ladero Quesada para el conocimiento de la hacienda real. Para el capital problema de judíos y conversos, el libro de Caro Baroja, con mucho y útil dato, no deja de ser un centón algo deslavazado de información; más ajustados son los dos estudios de Domínguez Ortiz —artículo y libro— sobre el papel de los conversos, que, con todo, han de ser utilizados con algún cuidado (nótese, por ejemplo, que llamar «clase social» a los conversos es un notorio error sociológico); el artículo de Márquez Villanueva es tan riguroso como revelador, y, por

último, el libro de Sicroff es una aportación definitiva al tema de los estatutos de «pureza de sangre» y sus controversias, con una excelente primera parte sobre el siglo xv. De entre la abundantísima bibliografía acerca de la Inquisición hemos incluido aquí los libros de Kamen y Selke, que modernizan en algunos aspectos la monumental y clásica historia de Lea, necesitada de revisión. El trabajo de M. de la Pinta Llorente es de suma importancia para los problemas específicos de la intolerancia cultural, noble esfuerzo de escapar a versiones tendenciosas de uno u otro signo.

Como muestra —la más significativa— de los estudios monográficos sobre las ciudades castellanas de la época anotamos aquí el de Benito Ruano sobre Toledo, verdadera radiografía histórico-social del siglo xv castellano y sus problemas al nivel urbano. De los trabajos biográfico-históricos y además del muy importante de J. Pérez sobre los Reyes Católicos, destacan por su rigor y relevancia renovadora los tres de Vicens Vives acerca de los Trastámaras, Juan II de Aragón y su hijo, Fernando *el Católico*. Y, en fin, el artículo de Asensio rastrea el uso y significado de la famosa e imperialista frase de Nebrija.

b) *Literatura*

I.3A. POLÍTICA, SOCIEDAD, AMOR Y MUERTE. CANCIONEROS Y GRANDES POETAS

- * Bellón Cazabán, J. A., y Jaural de Pou, A.: *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Madrid, 1974).
- Fraker, Charles F.: *Studies on the Cancionero de Baena* (Chapel Hill, North Carolina, 1966).
- Jaural de Pou, A.: Cf. Bellón Cazabán, J. A.
- Lapesa, Rafael: *La obra literaria del marqués de Santillana* (Madrid, 1957).
- Lida, María Rosa: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México, 1950).
- Salinas, Pedro: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires, 1962, 3.^a).
- Serrano de Haro, Antonio: *Personalidad y destino de Jorge Manrique* (Madrid, 1966).

Son clásicos y rigurosos, pero muy susceptibles de revisión, los libros de Lapesa (Santillana), M. R. Lida (Mena) y Salinas (Manrique), como también el más moderno de Serrano de Haro. El *Cancionero de obras de burlas* ha sido, por fin, publicado muy recientemente, con una buena introducción. El trabajo de Fraker sobre el *Cancionero de Baena* es totalmente imprescindible y renovador, acerca del papel de judíos y conversos en él, de su mentalidad y de su ideología.

I.3B. POESÍA DE PROTESTA Y AUTORES MENORES

- Alvarez Pellitero, Ana María: *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino* (Valladolid, 1976).

- * Darbord, Michel: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques á Philippe II* (París, 1965).
- Guglielmi, Nilda: «Los elementos satíricos en las *Coplas de la Panadera*», *Filología*, XIV (1970-1972), 49-104.
- Márquez Villanueva, Francisco: *Investigaciones sobre Juan Alvarez Gato* (Madrid, 1960).
- Rodríguez-Puértolas, Julio: *Fray Iñigo de Mendoza y sus Coplas de Vita Christi* (Madrid, 1968).
- : *Cancionero de fray Iñigo de Mendoza* (Madrid, 1968).
- : *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Madrid, 1968), 36-57, 286-337.
- : «Estudios sobre fray Iñigo de Mendoza», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 11-166.
- Scholberg, Kenneth R.: *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid, 1971), 227-360.
- Stern, Charlotte: «The *Coplas de Mingo Revulgo* and the Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, XLIV (1966), 311-322.

El libro de Rodríguez-Puértolas, en la línea de la presente *Historia*, es el primer trabajo que se ha ocupado de la poesía de protesta castellana, incluyendo una antología, un estudio de conjunto y unas notas sobre cada autor y poema. Scholberg ha ampliado el tema ocupándose también del ámbito gallego-portugués y catalán. El artículo de Guglielmi constituye una valiosa aportación historicista sobre las significativas *Coplas de la Panadera*. En cuanto a los llamados poetas menores, el libro de Darbord se ocupa de la vertiente poética religiosa, útil, pero excesivamente formalista y convencional. Sobre Alvarez Gato, el libro de Márquez Villanueva es fundamental, al presentar al poeta en su marco histórico de judíos conversos. Acerca de fray Ambrosio Montesino, Alvarez Pellitero es autora de un libro utilísimo, pero también lastrado de formalismo estilístico-filológico tradicional. Y sobre el interesante fray Iñigo de Mendoza, los estudios de Rodríguez-Puértolas son hasta hoy los más abarcadores. El artículo de Stern, en fin, estudia las *Coplas de Mingo Revulgo* —de fray Iñigo de Mendoza— y su relación con el teatro castellano del siglo xv.

I.3C. EL CANCIONERO POPULAR. EL ROMANCERO Y SUS HÉROES FRAGMENTADOS

- Alonso, Dámaso, y Blecua, José Manuel: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid, 1964, 2.^a).
- Alvar, Mario: *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (Barcelona, 1970).
- * Báez, Yvette J. de: *Lírica cortesana y lírica popular actual* (México, 1969).
- Bénichou, Pierre: *Creación poética en el Romancero tradicional* (Madrid, 1968).
- Blecua, José Manuel: Cf. Alonso, Dámaso.
- * Catalán, Diego: *Siete siglos de Romancero* (Madrid, 1969).
- * Díaz Roig, Mercedes: *El Romancero y la lírica popular moderna* (México, 1975).

- : Introducción a su ed. de *El Romancero viejo* (Madrid, 1976).
 Frenk, Margit: *Lírica hispánica de tipo popular* (México, 1966).
 —: *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua* (México, 1971).
 —: *Lírica española de tipo popular* (Madrid, 1977).
 Gramsci, Antonio: *Cultura y literatura* (Barcelona, 1973), 329-336.
 —: *Antología* (Madrid, 1974), 488-493.
 Menéndez Pidal, Ramón: *Romancero hispánico*, 2 vv. (Madrid, 1953).
 * Palacio, Jaime del: «Historia, folklore y poesía folklórica mexicana», *Cambio*, 5 (octubre-diciembre, 1976), 54-63.
 Rodríguez-Puértolas, Julio: «Observaciones sobre el fondo histórico-social de cinco canciones tradicionales castellanas», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 243-251.
 —: «El Romancero, historia de una frustración», *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976), 105-146.
 * Sánchez-Romeralo, Antonio: *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI* (Madrid, 1969).
 Spitzer, Leo: «El romance de Abenámar», *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962), 59-84.
 —: «Período previo folklórico del Romance del Conde Arnaldos», *ibid.*, 85-103.

Son fundamentales las observaciones de Gramsci acerca de la cultura popular y el folklore, en las cuales se basa J. del Palacio en un artículo dedicado no sólo al tema mexicano, sino utilísimo para la aclaración de conceptos básicos en términos rigurosamente marxistas. A otro nivel, es imprescindible la antología Alonso-Blecua, con sus introducciones, así como los libros de M. Frenk. El de Y. J. de Báez se resiente de cierto esquematismo, mientras que el de Sánchez Romeralo es un aprovechable compendio sobre el villancico y su papel en los siglos xv y xvi. El breve trabajo de Rodríguez-Puértolas (1972) sobre cinco canciones castellanas es un primer intento de revalorizar la cultura popular y de insertarla en su contexto histórico-social.

La bibliografía sobre el Romancero oscila por lo general entre el formalismo y el positivismo, con insistencia en orígenes, fuentes, transmisión y pervivencia, de acuerdo con la escuela de Menéndez Pidal, a quien siguen Alvar, Bénichou y Catalán. Fue Spitzer quien en sus artículos sobre *Abenámar* y *Arnaldos* sentó las bases para interpretaciones más ajustadas, centradas de acuerdo con la línea de la presente *Historia* por Rodríguez-Puértolas (1976), que sitúa el Romancero y sus héroes en las coordenadas de la crisis del sistema medieval y como producto de una época de transición conflictiva entre feudalismo y burguesía «renacentista».

I.3D. LA PROSA Y LAS CONTRADICCIONES DE LA ÉPOCA. SENTIMENTALISMO «BURGUÉS» Y NOVELA

- Alonso, Dámaso: «El arcipreste de Talavera, a medio camino entre moralista y novelista», *De los siglos oscuros al de Oro* (Madrid, 1964, 2.^a), 125-136.

- Bastianutti, D. L.: «La función de la fortuna en la primera novela sentimental española», *Romance Notes*, X (1972-1973), 394-402.
- Cantera Burgos, Francisco: «Fernando del Pulgar y los conversos», *Sefarad*, IV (1944), 295-348.
- Crame, T.: *Don Enrique de Villena* (Madrid, 1944).
- Dronke, Peter: *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, 2 vv. (Oxford, 1965-1966).
- Durán, Armando: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Madrid, 1973).
- Gerli, E. Michael: *Alfonso Martínez de Toledo* (Boston, 1976).
- Lewis, C. S.: *The Allegory of Love* (Oxford, 1936).
- López Estrada, Francisco: «La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *Revista de Filología Española*, XXX (1946), 310-352.
- Márquez Villanueva, Francisco: «*Cárcel de Amor*, novela política», *Revista de Occidente*, 41 (1966), 185-200.
- Newman, F. X.: *The Meaning of Courtly Love* (Albany, N. Y., 1968).
- Orstein, Jacob: «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), 219-232.
- Romero, José Luis: «Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica», *Cuadernos de Historia de España*, III (1945), 117-151.
- Round, Nicholas G.: «Renaissance Culture and Its Opponents in 15th. Century Castile», *Modern Languages Review*, LVII (1962), 204-215.
- Tate, R. B.: Introducción a su ed. de *Generaciones y semblanzas* (Londres, 1965).
- : *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV* (Madrid, 1970).
- : Introducción a su ed. de *Claros varones de Castilla* (Oxford, 1971).
- Waley, Pamela: «Love and Honour in the *Novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), 253-275.
- Wardropper, Bruce W.: «El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*», *Revista de Filología Española*, XXXVII (1953), 168-193.
- Whinnom, Keith: Introducción a su ed. de *Obras de Diego de San Pedro*, 3 vv. (Madrid, 1973-1974).
- Whitbourn, Christine, J.: *The Arcipreste de Talavera and the Literature of Love* (University of Hull, 1970).

Sobre el arcipreste de Talavera, los trabajos de Gerli y de Whitbourn constituyen aportaciones importantes para el conocimiento de este autor; el artículo de Dámaso Alonso es un sugerente y breve estudio que contribuye a fijar con claridad la posición del arcipreste; en el clásico artículo de Orstein pueden hallarse útiles observaciones sobre la polémica en torno a la mujer, y dentro de ella, sobre el *Corbacho*.

En cuanto al amor cortés, básico para la problemática de la novela sentimental, los libros de Dronke, Lewis y Newman son tan imprescindibles como exhaustivos. Un trabajo de conjunto, útil a pesar de su formalismo, es el de Durán; los artículos de Bastianutti y Waley son muy necesarios para una

visión de ciertos aspectos concretos de la conflictividad sentimental, al igual que el de Wardropper. Mención aparte merece el renovador artículo de Márquez Villanueva, interpretación política de la *Cárcel de Amor* dentro del nuevo autoritarismo impuesto por los *Reyes Católicos*. Whinnom, en fin, sitúa la vida y la obra de Diego de San Pedro, a quien no considera como autor converso, en contra de la idea generalmente admitida y defendida de modo convincente por Márquez Villanueva. En conjunto, la crítica sobre la novela sentimental apunta en una dirección por lo general correcta, mas no termina de fijar el género dentro del sistema de valores de la nueva clase burguesa.

Sobre Enrique de Villena, y aparte de un trabajo general de Crame, es básico el artículo de Round, al encajar a Villena y a sus enemigos dentro del apropiado marco socio-histórico, el de la cultura «renacentista»-burguesa. En cuanto a los historiadores, y además del libro de ensayos de Tate (1970), este mismo hispanista es autor de estudios básicos en los prólogos a sus ediciones (1965, 1971), dentro de la línea histórica de Vicens Vives. López Estrada y Romero tratan del Pérez de Guzmán «renacentista», y Cantera Burgos, en un artículo imprescindible, del converso Pérez de Guzmán y de su actitud con respecto al problema de esta minoría castellana.

I.3E. EL TEATRO. DE LA RELIGIOSIDAD ELEMENTAL A LA LIBERACIÓN HUMANISTA

Andrews, J. R.: *Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige* (University of California Press, 1959).

Beysterveldt, Antony van: *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (Madrid, 1972).

Canellada, María Josefa: Introducción a *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (Madrid, 1976).

Gimeno, Rosalie: Introducción a *Juan del Encina. Obras dramáticas* (Madrid, 1975).

—: *Ibid.* a *Juan del Encina. Teatro* (Madrid, 1977).

Hermenegildo, Alfredo: «Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández», *Segismundo*, 3 (1966), 9-43.

Lihani, John: *Lucas Fernández* (Nueva York, 1973).

López Morales, Humberto: *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano* (Madrid, 1968).

Rambaldo, Ana María: *El cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario* (Santa Fe, 1972).

El libro de López Morales es prácticamente el único estudio moderno de conjunto acerca del teatro medieval castellano, de tesis algo negativas acerca de la importancia de ese teatro. Sobre Encina, el libro de Andrews es un excelente estudio, en la línea ideológica de Américo Castro, y el de Rambaldo una valiosa aportación historicista, al tiempo que el de Van Beysterveldt pone en relación a Encina con la poesía amorosa de la época; muy conven-

cionales son los de R. Gimeno. Los tres trabajos sobre Lucas Fernández (Hermenegildo, Canellada, Lihani), con características propias, son, con todo, también convencionales y tradicionales.

I.3F. LA CELESTINA O EL NIHILISMO

- Bataillon, Marcel: *La Celestina selon Fernando de Rojas* (París, 1961).
 Berndt, E. Ruth: *Amor, muerte y fortuna en La Celestina* (Madrid, 1963).
 Castro, Américo: *La Celestina como contienda literaria* (Madrid, 1965).
 Deyermond, Alan D.: *The Petrarchean Sources of La Celestina* (Oxford, 1961).
 Fraker, Charles F.: «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *Romanische Forschungen*, LXXVIII (1966), 519-529.
 Gilman, Stephen: *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina* (Princeton University Press, 1972).
 Lida, María Rosa: *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, 1962).
 Maravall, José Antonio: *El mundo social de La Celestina* (Madrid, 1976, 3.^a).
 Rodríguez-Puértolas, Julio: «El linaje de Calisto», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 209-216.
 —: «Nueva aproximación a *La Celestina*», *ibid.*, 217-242.
 —: Reseña de *The Spain of Fernando de Rojas*, de Stephen Gilman, *Bulletin Hispanique*, LXXVI (1974), 192-202.
 —: «*La Celestina* o la negación de la negación», *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976), 147-171.
 Severin, Dorothy S.: *Memory in La Celestina* (Londres, 1970).

Un útil trabajo de conjunto sobre temas básicos de *La Celestina* es el de Berndt; el de Deyermond es un exhaustivo y riguroso estudio sobre las fuentes petrarquescas; el de Bataillon, si bien muy interesante, es un intento de situar *La Celestina* al margen de la Historia. El libro de Américo Castro abre un camino nuevo —no profundizado— para comenzar a ver de qué modo Rojas utiliza y destruye la tradición literaria, correlato, habría que añadir, de otras destrucciones más serias. El monumental estudio de M. R. Lida —imprescindible— va, a pesar de la propia autora, en la misma dirección, y no sin contradicciones: tras analizar de modo abrumador *La Celestina* en su ámbito teatral, M. R. Lida declara que, en todo caso, Rojas ha creado *algo* que en el fondo no tiene nada que ver con el pasado literario en cuanto a intencionalidad. Una intencionalidad que frente a interpretaciones absurdamente ortodoxas e idealistas ha visto Fraker en un fundamental artículo en que estudia específicamente el carácter crítico del monólogo de Pleberio, básico —junto con el prólogo— para una interpretación correcta de la obra. El libro de Maravall es un serio intento de situar *La Celestina* en el marco burgués de la época, intento distorsionado por la curiosa idea de menospreciar hasta extremos increíbles el papel de la minoría conversa tanto en la obra misma como en la sociedad castellana. Por el contrario, Gilman insiste en la problemática conversa, pero cayendo en interpre-

taciones históricas y sociales tan inadmisibles como confusas. En este sentido, el comentario de Rodríguez-Puértolas (1974) puede ser de utilidad y muy en la línea de la presente *Historia*, así como (mucho más por extenso y en profundidad) su trabajo de 1976, primera interpretación marxista de *La Celestina*. Los otros dos artículos de Rodríguez-Puértolas (1972) apuntaban ya, con ciertos confusionismos, hacia esa interpretación. El libro de Severin es un sugerente pero en cierta medida desaprovechado estudio psicológico de los personajes de *La Celestina*.

II

EDAD CONFLICTIVA

II.1. EL IMPERIO Y SUS CONTRADICCIONES

Nota introductoria.

1A.—Literatura y erasmismo: la utopía humanista.

1B.—Humanistas, filólogos, historiadores.

1C.—La poesía garcilasista: sonetos, amor y sociedad.

1D.—La narrativa idealista.

1E.—*Lazarillo de Tormes*, un nuevo realismo.

Bibliografía básica.

II.1. EL IMPERIO Y SUS CONTRADICCIONES

NOTA INTRODUCTORIA

En páginas anteriores se han hecho ya referencias y menciones a la aparición de la burguesía y a su papel corrosivo en el seno de la sociedad medieval. Su auge significa el momento de transición del feudalismo al estado político moderno, el paso de una sociedad cerrada orgánicamente a otra abierta y competitiva, en que los valores del individuo adquieren importancia radical. Empezan a dominar ahora unas diferentes relaciones de producción, resultado de la conjunción de varios factores, entre los cuales cabe recordar el crecimiento de las ciudades, la ruptura de una economía aislada y de mercado local y su sustitución progresiva por una economía de relaciones comerciales y financieras, es decir, una economía monetaria. La transición puede efectuarse gracias al paso de productor a mercader y «capitalista» o gracias a que el pequeño mercader se apodera de la producción misma, con idénticos resultados. Esencial al proceso es la ruptura de las relaciones tradicionales entre el siervo y el señor, la separación del campesino —que con el tiempo será masiva— de la tierra que trabajaba y de sus utensilios, por lo que se convierte en un trabajador «libre», es decir, que para subsistir, sólo puede ofrecer su fuerza de trabajo y no ya, como en las relaciones feudales, una parte equis del *producto* de su trabajo. La fuerza de trabajo, el ser humano mismo, se convierten así en mercancía. Donde todo se transforma en objeto vendible, el ser humano mismo es cosificado por otros seres humanos. El dinero termina por transformarse en el gran objeto deseable y todopoderoso, en el marco de la competición individualista. Funcionan ya, además, las conexiones internacionales del capital; el descubrimiento de América y de sus riquezas, pone

en circulación una masa de metales preciosos que alimentará las actividades comerciales hasta lo entonces inconcebible. La posesión de la riqueza se convierte en un fin por sí mismo, y va más allá de los límites de la propia clase burguesa; los aristócratas de origen feudal y la misma Iglesia —que ya desde atrás había observado atentamente y previsto lo que se acercaba— se identifican con la nueva mentalidad. En su papel histórico, la burguesía destruyó los condicionamientos tradicionales y patriarcales del viejo orden. Como bien se ha dicho, destrozó los lazos interestamentales y humanos del feudalismo; quitó el velo mitificador al ardor religioso y caballeresco y puso al descubierto el egoísmo y el cálculo racionalista; redujo a valor de cambio el valor del ser humano, y, en fin, reemplazó la explotación encubierta bajo el disfraz feudal de religiosidad y de política *a lo divino* por la escueta y directa explotación del hombre por el hombre, sin máscara alguna.

Quizá sea en Italia, con su mosaico de repúblicas y señorías urbanas, donde el nuevo sistema adquiere un desarrollo más completo; no puede ser casual que sean precisamente italianas las palabras indicadoras ahora de los nuevos valores y conceptos. El viejo honor caballeresco aparece bajo el concepto de *onestà*: será el honor burgués; la nobleza de sangre será la *nobilitas*; el propio valer, individualizado, surge como una nueva *virtù*. Valores todos ellos estrictamente laicos, y basados, obvio es decirlo, en el poder proporcionado por el dinero. El racionalismo que se oculta bajo esta concepción no significa otra cosa, como explicó Maquiavelo, que el aprovechamiento de todas las potencialidades con vistas al enriquecimiento, eliminando, como correlato indispensable, todo emocionalismo alterador de esquemas organizados fríamente. La burguesía es, así, en relación con el feudalismo, históricamente revolucionaria, pero al propio tiempo y desde muy temprano en su desarrollo, comienza a adquirir características conservadoras. Desprecia a la *plebe*, la cual, por su parte —roto el estatismo feudal—, actúa en ocasiones tumultuariamente: la figura de Savonarola y su movimiento populista es una buena muestra de ello. Por otra parte, la alta burguesía se siente desde muy pronto fascinada por la aristocracia, al tiempo que ésta comprende y acepta lo que aquélla representa. La antigua nobleza rural y feudal se convierte ahora en ciudadana y cortesana, se vincula con la alta burguesía por lazos matrimoniales, con lo cual comienzan las grandes contradicciones de la nueva clase. Paralelamente, la organización polí-

tica va conformándose en la norma del estado absoluto y centralista, *moderno*, con tendencias a la formación de un imperio universal de modelo romano: Carlos V es paradigmático al respecto. Y la burguesía pacta con la nueva monarquía; renuncia a ciertos aspectos de su agresividad revolucionaria para gozar de lo que ya posee, intentando poseer aún más al calor de las formas estatales imperiales y cesaristas. Así, como se ha dicho, la burguesía está ya en el camino de la reacción: su seguridad es el comienzo mismo de su decadencia, de la que no saldrá hasta el siglo XVIII.

A nivel de superestructura cultural e ideológica, la aparición y estabilización primera de la burguesía es conocida bajo la etiqueta de *Renacimiento*. El Renacimiento significa el redescubrimiento de la cultura clásica, y a través de la misma, mas no sólo por esta causa, la formación de una concepción antropocéntrica de la realidad. Los grandes viajes y descubrimientos —América en 1492— van acompañados de inventos fundamentales como la imprenta (con lo cual la cultura y la ideología podrán difundirse más ampliamente), la brújula y la pólvora: estas dos últimas hicieron en verdad posible tanto la llegada al Nuevo Mundo como su conquista por los españoles. Es una época de optimismo, en que se piensa que el hombre es la medida de todas las cosas. El universo y la naturaleza parecen estar a disposición del hombre, el cual, con la ciencia y la técnica se cree capaz de dominarlos primero y de organizarlos después racionalmente, es decir, de explotarlos de modo apropiado. El racionalismo, pues, será un rasgo distintivo de la nueva época, y al lado de ello, de acuerdo con el individualismo y el personalismo burgueses, el psicologismo del *uomo singolare*. Surge el gran tema de la «dignidad del hombre», lanzado por los ideólogos al servicio de la burguesía, representación del paso del dogmatismo medieval al relativismo renacentista, y de la secularización de la sociedad y de la cultura: el organicismo ha sido destruido; Dios ha pasado a un segundo plano y el ser humano al primero.

Tan grandes y espectaculares cambios coinciden con la aparición del intelectual humanista, servidor de la nueva clase y articulador teórico de los intereses de la misma. Mas no sin graves y desgarradoras contradicciones. El intelectual renacentista se halla, por un lado, poseído del orgullo y la conciencia de su valer —como el burgués del suyo—, y si bien por una parte se inclina con inte-

rés hacia el pueblo, como indican sus defensas y usos de la lengua *volgare* o de los refranes populares, por otra se siente muy superior a todos por sus conocimientos clásicos, filosóficos, etc. Su pretensión de que sea el *docto* quien guíe la sociedad choca directamente con la alta burguesía, a quien, por lo demás, sirve; ello produce en el intelectual ciertos conatos de rebeldía contra el adocenado y poderoso burgués.

El espejismo de un imperio humanista, que el erasmismo ejemplifica de modo tan claro, hace que los intelectuales apoyen con decisión a Carlos V y lo que él representa en un momento temprano. El desengaño se produce al comprobar que el Imperio no es ni será lo que ellos pensaban, sino que acentúa más y más sus características absolutistas y centralizadoras, lo que supone el sometimiento del intelectual a unos planes político-económicos deshumanizadores. El humanista se refugia entonces en su torre de marfil erudita y científica, en una ensoñación marginada: en 1516 aparece la *Utopía* de Tomás Moro, a la que seguirán otros textos confusamente socializantes. La exaltación de la vida del campo es un fenómeno semejante, de un campo y de unos campesinos que tampoco corresponden a la realidad, pero que suponen un contraste idílico y falaz de la vida urbana, brutal y también deshumanizadora. La última contradicción, en fin, del intelectual renacentista, no es menos aguda. Sus aspiraciones de totalidad cultural y de integración humana —Leonardo da Vinci es el gran ejemplo: pintor, escultor, filósofo, científico, ingeniero, inventor...— se volatilizan ante la hiriente realidad del sistema burgués en que se agudiza la división del trabajo, y por lo tanto, la fragmentación interna del ser humano y la separación entre éste y su mundo exterior y entre uno y otro hombre; mundo de la *alienación*, en suma. Los humanistas de Carlos V acaban siendo sustituidos, en efecto, por sus banqueros.

El esquema recién esbozado se aplica también, como es natural, a España, pero aquí la situación presenta sus propias peculiaridades y contradicciones. Los países hispánicos llegan al siglo XVI gobernados todavía por los *Reyes Católicos*, tras los espectaculares acontecimientos de 1492 y bajo la tutela de la Inquisición. La sociedad hispánica se enfrenta con el nuevo siglo sin haber resuelto, sin embargo, viejos problemas. La aristocracia, pese a todo, no ha sido aniquilada, ni con mucho, por el autoritarismo isabelino; en 1525, por ejemplo, el duque del Infantado —de la familia de

los Mendoza— poseía 800 aldeas y 90.000 vasallos. La poderosa Mesta continuó su desarrollo a expensas de la agricultura de cultivo, alimentando las exportaciones laneras a Flandes y contando con el apoyo de la Corona y de la Nobleza. Las consecuencias no se hicieron esperar, y en 1506 Castilla se ve obligada por primera vez a importar trigo. La industria, por su parte, se encuentra en un callejón sin salida. La plata del Nuevo Mundo se utilizará para financiar las guerras exteriores y la importación de cereales y de productos manufacturados. De este modo, Castilla seguirá siendo, en pleno siglo XVI, un país agrario, pobre, pastoril y en buena medida feudal. La Inquisición, que funciona desde 1480-81, domina la vida espiritual e ideológica de España, sembrando no tanto el terror como la inseguridad y la sospecha. La huida de conversos y judíos produjo ya en 1487 un decreto real por el cual se autorizaba la importación de mano de obra extranjera; a otro nivel, a las leyes de 1480, que dejaban libre de impuestos todo libro introducido en el país, sucedía en 1502 el establecimiento de la primera censura. Cómo los *Reyes Católicos*, creadores del estado moderno hispánico, fueron simultáneamente los artífices de su propia destrucción al desconfiar de la burguesía—de origen converso en gran parte—, expulsar a los judíos y menospreciar la industrialización, es fenómeno fascinante para el historiador. Incomprensible debió ser también para su protagonistas, quienes recurren a una explicación religiosa, *a lo divino*, que si no totalmente satisfactoria, es al menos la única que pueden alegar al respecto. El imperio hispánico se monta así sobre bases irracionales y autocorrosivas.

Desde 1504, en que muere Isabel, hasta entrado el reinado de Carlos I, el sistema elaborado por los *Reyes Católicos* pone de manifiesto sus fallos y rupturas internas. La unidad española demuestra ser todavía bastante problemática, al rechazar los castellanos la autoridad del aragonés Fernando; los confusos años de Juana *la Loca* y de su marido Felipe *el Hermoso*, así como las regencias del confesor de Isabel, el cardenal Cisneros, hablan con elocuencia. Con todo, el proceso histórico no se detiene: Orán, Bugía y Trípoli son conquistados entre 1509 y 1511; el sur de Italia en 1504-1505; la anexión de Navarra se produce en 1512; el renacentismo cultural se manifiesta en la creación de la universidad de Alcalá en 1508; Nebrija ha abierto su «tienda de lengua latina»; continúan los descubrimientos de nuevos territorios...

Es evidente que, a pesar de sus enormes contradicciones, España avanza, a su modo, por el camino de los tiempos modernos.

En 1517 llega a España el nuevo rey, Carlos I, que dos años después será elegido emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. En 1520, al tiempo que Hernán Cortés ha iniciado la conquista de México y que Magallanes y Elcano están dando la primera vuelta al mundo, estalla en Castilla la violenta sublevación de las Comunidades, que ha sido calificada como una primera revolución moderna, y que marcará indeleblemente el futuro hispánico. Entre los confusos rasgos de la rebelión, algunos de ellos señalan con cierta claridad que se trata de una intentona burguesa contra el cesarismo imperialista. Los comuneros se apoyan en Juana *la Loca* como legítima reina del país; entre ellos abundan los conversos, lo que explica tanto su carácter burgués como antiseñorial y antiinquisitorial. Pero esa burguesía castellana está dividida entre exportadores laneros, representados por Burgos, que abandona bien pronto la causa comunera, e industriales en ciernes, representados por Segovia, que persiste en la rebeldía hasta el final. Una copla popular resume así la situación:

Viva la gala de Juan de Padilla,
que quitó el pecho a Castilla;
viva la gala de don Pedro Laso,
que habló al rey papo a papo.

La derrota de Villalar en 1521 (coincidente con la toma de Tenochtitlán por Hernán Cortés) y la subsiguiente y feroz represión significan el triunfo no sólo del Estado Imperial, sino también el de los intereses aristocráticos y laneros de la Mesta, con lo que el esquema económico castellano continuará invariable por mucho tiempo. América será ya, definitivamente, uno de los pocos caminos abiertos para quienes intenten escapar a la opresión aristocrática y fiscal del Imperio. Un anciano de sesenta y dos años, a quien se le preguntaba en 1518 por qué quería emigrar a las Indias, respondía significativamente:

A la mi fe, señor, a morirme luego y dejar mis hijos en tierra libre y aventurada.

Y bien claro habla la conocida frase proverbial acerca del caso abanico de posibilidades: *Iglesia, mar o casa real*; es decir,

un beneficio eclesiástico, la emigración o un puesto en el aparato estatal imperial.

Tras el aplastamiento de la rebelión de las Germanías valencianas —lucha de clases sin disfraz—, España se convierte en una pieza más del mosaico del Imperio carolino, suministradora de hombres y de dinero. Las guerras de Italia y Francia, las guerras llamadas de religión en Alemania, constituyen una continua sangría, mientras Carlos se esfuerza en consolidar y redondear su poder, ampliado en 1531 con la conquista del Perú y en 1535 con la de Túnez, pues el peligro turco —las fuerzas del Sultán sitían Viena en 1532— abre otro frente conflictivo.

En este contexto surge la versión erasmista del imperio humanista, con su crítica social, política y religiosa, su filantropía tolerante y racionalista y sus ensoñaciones de un estado universal cristiano y laico al propio tiempo. Los tratados de Erasmo habían comenzado a traducirse al castellano ya en 1511; se forma en España un compacto equipo erasmista que no sólo propaga y difunde los escritos del maestro holandés, sino que contribuye poderosamente a la nueva ideología por medio de sus propias obras. (El mismo Erasmo, que había sido invitado infructuosamente a enseñar en España por Cisneros, declaró deber más a éste país que al suyo propio.) El año 1527 señala el cenit del erasmismo español. Al calor de la conquista y saqueo de Roma por las tropas imperiales, aparecen los escritos más importantes de Alfonso de Valdés; en ese mismo año se celebran las reuniones de Valladolid, en que una comisión de teólogos y doctos se declara favorable a las teorías del gran humanista. El equipo renovador es en verdad impresionante: intelectuales de la talla de los hermanos Valdés y de Luis Vives; arzobispos como Fonseca, Carranza y Manrique, este último nada menos que Gran Inquisidor; escritores como Torres Naharro, Gil Vicente y Villalón; cortesanos, profesores y estudiantes... Incluso la famosa polémica en torno a la licitud de la conquista de las Indias, de que es figura clave el padre Las Casas, se entronca de un modo u otro con la ideología erasmista. Mas el esplendor dura bien poco, y el final amargo es precedido de chispazos como la condena de los *Diálogos de la doctrina cristiana* de Juan de Valdés en 1529; el mismo año cae Alonso Manrique, jefe supremo de la Inquisición, y en 1537 es condenado el arzobispo Carranza. El elitismo erasmista se ha derrumbado ante los violentos embates de las fuerzas de

la tradición y del irracionalismo, así como de la reacción católica frente al peligro protestante. Sin trabas desde entonces, la exaltación religiosa y el prejuicio de la limpieza de sangre aseguran en el plano ideológico la cohesión de la sociedad y de la nación. La primavera humanista ha terminado. La fundación de la Compañía de Jesús (1534), el comienzo del Concilio de Trento (1545) y la aparición del primer *Índice* de libros prohibidos (1551) son otros tantos jalones que marcan el camino de la reacción. Carlos V pasa de ser un monarca rodeado de consejeros erasmistas a un emperador atrapado en sus empresas guerreras y en una economía inmanejable: hacia 1554 sus banqueros le prestan sumas cuantiosas a un interés del cuarenta y tres por ciento. Castilla se despuebla; el hambre se hace endémica («Al rico llaman honrado / porque tiene qué comer», se canta por las calles); el oro y la plata de América enriquecen a Europa; el antisemitismo progresa, y los españoles van cayendo, inexorablemente, en la trampa de la mitología casticista. El testamento de un vecino de Segovia, redactado en 1555, es un documento inapreciable al respecto. Su autor, cerca ya del fin de sus días y preocupado por el destino de sus hijas, establece una lista de gentes con quienes sus herederas no podrán en modo alguno casarse, gentes conocidas en la ciudad y sobre quienes recaen la certeza o la sospecha de ser descendientes de moriscos, protestantes y, naturalmente, judíos; baste citar, de esa lista, el siguiente caso:

Mis hijas no se casen de ninguna manera ni por persuasión con Pedro Izquierdo de Toledo, porque éste es un judío conocido, y es tradición de padres a hijos que un judío de quienes descienden fue el malvado hombre que cuando crucificaron a Cristo Nuestro Señor llevaba delante de la cruz la trompeta y la iba tocando como si fuera pregonero...

Mas a pesar de todo hay quienes, en medio del delirio, son capaces de pensar de modo ajustado y racional, como el cronista Bernal Díaz del Castillo, quien frente a teólogos y teóricos del sistema, declara paladinamente que las conquistas del Nuevo Mundo se hacen

por servir a Dios y a Su Majestad, por iluminar las tinieblas y *también por haber riquezas...*

Sin embargo, prolifera toda una literatura idealista y escapista —novelas de caballerías, pastoriles, moriscas; poesía garcilasista—; el retiro del emperador al monasterio de Yuste en 1555 es todo un símbolo de la España que va a recibir en herencia Felipe II. Pero no lo olvidemos: en un grito tan irónico como desgarrador, tan desmitificador como impotente ante el monolitismo deshumanizador, aparece en 1554 una novelita que se titula *Lazarillo de Tormes*.

II.1A. LITERATURA Y ERASMISMO: LA UTOPIA HUMANISTA

Las ideas del humanista holandés ERASMO DE ROTTERDAM (1465-1536) representan una revisión a fondo, a menudo felizmente lograda por medio de la ironía y la sátira, de todos los aspectos sociales, políticos y religiosos del momento. Defensor de una religión pura y escueta, desprovista de ceremonias exteriores y de hipocresías, Erasmo propugnaba, simplemente, la secularización del cristianismo, un humanismo tan clásico como cristiano, que sirviera, al propio tiempo, para llevar a cabo una auténtica reforma política y social, conducente, en fin, a la construcción de un estado universal y pacífico: *pax et unanimitas* podría ser el lema erasmiano. Si bien el propio Erasmo no confiaba excesivamente en Carlos V como artífice de ese imperio humanista y cristiano, alentó a sus seguidores a intentar tal tarea. Fue en España donde floreció el erasmismo de modo espectacular, al menos por algunos años. Ya en 1511 se traducía al castellano un libro fundamental de Erasmo, el *Elogio de la locura*; su autor era invitado no mucho después a enseñar en la nueva universidad de Alcalá, donde en 1517 se terminaba la *Biblia Políglota Complutense* con la colaboración de Nebrija y todo un equipo de doctos en que abundaban los erasmistas. Mas Erasmo nunca aceptó la oferta: *Non placet Hispania*, dijo al respecto. A pesar de ello, sus ideas y doctrinas continuaron desarrollándose poderosamente en España, llegando a influir en la mística heterodoxa de los *alumbrados* y atrayendo la sensibilidad de los conversos peninsulares. Las traducciones de sus obras siguieron apareciendo en España, su fama y popularidad alcanzaron límites insospechados, y el asunto llegó incluso al campo de las frases proverbiales: «El que habla mal de Erasmo, o es fraile o es asno». Príncipes de la Iglesia, el Inquisidor General

Manrique, intelectuales, cortesanos, se agruparon en torno a la ideología renovadora del holandés; 1527 es la fecha de su máximo esplendor (cf. Nota Introductoria). Mas no sin tener que sufrir en todo momento los ataques de la reacción tradicional, que acudía a todo tipo de argumentos, desde los teológicos de alto nivel hasta los más pedestres, que excitaban la imaginación popular, como en el siguiente caso, narrado por un contemporáneo y en que un fraile predica contra la nueva y peligrosa «secta»:

«¿Qué esperan los que tienen entre manos el *Cherrión* o *Chicharrón*, de Erasmo, los que leen sin cesar en los corrillos y vías públicas? ¿No saben que estos días pasados el arcediano del Alcor, aquel, digo, que tradujo el *Enchiridion* de Erasmo, fue tragado por la tierra, que se abrió de repente?» Todos los presentes se pasmaron, pensando que había pasado así...

1529, año de la caída del Gran Inquisidor Manrique, erasmista convencido, señala el principio del fin, que será, como sabemos, catastrófico, aunque más adelante y por extraños caminos, Miguel de Cervantes rescuite de sus cenizas las viejas ideas (cf. II.3A).

En el abundante y selecto grupo de erasmistas españoles destacan por su importancia el converso LUIS VIVES (1492-1540), los huesos de cuyos padres fueron desenterrados y quemados públicamente en Valencia. Vives optó por marcharse del país, convirtiéndose así en humanista itinerante: la Sorbona, Oxford, Brujas y Lovaina son hitos de su carrera europea. Filósofo, filólogo, sociólogo, pedagogo, Vives es tan racionalista como pacifista; una frase suya en carta dirigida a Erasmo a propósito de los *Coloquios* de éste traducidos al castellano, es reveladora: «si los leen mucho, como me dicen que pasa, quitará a los frailes mucho de su antigua tiranía».

Son los hermanos gemelos Juan y Alfonso de Valdés (nacidos en Cuenca, c. 1490) quienes representan de modo definitivo el erasmismo español. JUAN DE VALDÉS (m. 1541) es autor de unos *Diálogos de la doctrina cristiana*, que en 1529 circulaban como «anónimos»; denunciados a la Inquisición —que ya no controlaba Manrique—, Valdés hubo de marcharse de España, y en Nápoles formó en torno suyo un círculo humanista y cristiano de tonos heterodoxos. A su muerte, fue por fin condenado por la Iglesia, y uno de sus discípulos italianos quemado pública-

mente. Sobre su importante *Diálogo de la lengua* se tratará más abajo (II.1B).

ALFONSO DE VALDÉS (m. 1532), secretario de Carlos V, resume en su vida y en su obra el ideal y las esperanzas erasmistas a todos los niveles: satírico, anticlerical, imperialista y pacifista. La victoria de Carlos en Pavía (1525) y el saco de Roma (1527) exaltan a Alfonso de Valdés y le llevan a escribir sus dos importantes obras, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* y *Diálogo de Mercurio y Carón*. El primero es una apasionada defensa de la política imperial y un violento ataque contra las actitudes del Papado, al tiempo que una sátira demoledora de las costumbres eclesiásticas: simonías, inmoralidades, supersticiones. Véase, como muestra, lo que se dice acerca de las reliquias:

El prepucio de Nuestro Señor yo lo he visto en Roma y en Burgos, y también en Nuestra Señora de Anversia... Pues de palo de la cruz dígoos de verdad que si todo lo que dicen que hay della en la cristianidad se juntase, bastaría para carga una carreta. Dientes que mudaba Nuestro Señor cuando era niño, pasan de quinientos los que hoy se muestran solamente en Francia. Pues leche de Nuestra Señora, cabellos de la Magdalena, muelas de San Cristóbal, no tienen cuento.

No olvida Alfonso de Valdés el gran problema de la Iglesia de la época y común a toda la sociedad, el de la metalización y fetichismo del dinero:

Veo, por una parte, que Cristo loa la pobreza..., y por otra veo que de la mayor parte de sus ministros ninguna cosa santa ni profana podemos alcanzar sino por dineros. Al bautismo, dineros; a la confirmación, dineros; al matrimonio, dineros; a la sacras órdenes, dineros; para confesar, dineros; para comulgar, dineros. No os darán la extrema unción sino por dineros; no tañerán campanas sino por dineros; no os enterrarán en la iglesia sino por dineros..., de manera que parece estar el paraíso cerrado a los que no tienen dineros.

El *Diálogo de Mercurio y Carón*, escrito entre 1528 y 1529, ofrece una interesante estructura literaria y un fascinante contenido ideológico. La conversación entre Mercurio, mensajero de los dioses, y Carón, el fúnebre barquero, versa acerca de lo que ocurre en una Europa polarizada en torno a la rivalidad entre Carlos V y Francia. Se trata, pues, de un diálogo político, en que Valdés

maneja incluso documentos oficiales de la cancillería imperial, al tiempo que expresa sus ideas para una paz ecuménica y humanista —de nuevo *pax et unanimitas*—. La conversación de los dos dioses se ve interrumpida con frecuencia por la llegada de diferentes almas de muertos, con una primera serie de personajes negativos, unidos por el signo de un falso cristianismo, y una segunda con algunos positivos, entre los que destaca el retrato de un rey ideal erasmista. El mal obispo, por ejemplo, aparece así:

Obispo es traer vestido un roquete blanco, decir misa con una mitra en la cabeza y guantes y anillos en las manos, mandar a los clérigos del obispado, defender las rentas dél y gastarlas a su voluntad, tener muchos criados, servirse con salva y dar beneficios.

El precedente medieval de las danzas de la muerte queda claro en el diálogo de Valdés, quien utiliza hábilmente la técnica de la conversación con elegante claridad y sencillez, con observaciones y amenidad incluso humorística. Valdés llega a manifestar sin ambages su concepto de un laicismo social puro, representado por el hombre casado, que compendia las cualidades civiles de la ideología erasmista, frente a príncipes de la Iglesia, frailes y monjas. La reforma religiosa propuesta por Valdés incluye el abandono de todo formulismo ceremonial, la neutralización política y social de la Iglesia, la vuelta al Evangelio sin decoraciones mitificadoras. En política, se trataría de la creación de un estado universal fuerte y al tiempo pacífico, la valorización del individuo y del pueblo, la eliminación de parasitismos y favoritismos inmorales y corruptores. Alfonso de Valdés piensa, en efecto, que los grandes señores deberían dejar

vivir en paz los pobres pueblos, que de sus diferencias ninguna culpa tienen.

Una derivación del tema pacifista y de la debatida cuestión sobre las guerras justas e injustas, es el tratamiento de la conquista de un pueblo por otro. El Mercurio de Valdés dice:

Fuime a un reino nuevamente por los cristianos conquistado, y diéronme dellos mil quejas los nuevamente convertidos, diciendo que dellos habían aprendido a hurtar, a robar, a pleitear y a trampear.

La referencia a la conquista del Nuevo Mundo no es demasiado oscura; el propio Erasmo hace que un personaje de cierta obra suya declare sobre las tierras americanas:

Sí las he visto, y he sabido que de allá se ha traído botín; no he oído decir que se haya introducido allí el cristianismo.

El peligro de doctrinas tan coherente y convincentemente expuestas hizo que el nuncio papal en España, Baltasar de Castiglione —de quien volveremos a ocuparnos más adelante, en II.1C—, llegase a exigir, inútilmente, del inquisidor Manrique la prohibición de los diálogos de Alfonso de Valdés.

Un curioso personaje de la época imperial es el franciscano ANTONIO DE GUEVARA (c. 1480-1545), paje del hijo de los *Reyes Católicos*, predicador y cronista real, inquisidor, obispo de diócesis de tercera categoría. Guevara muestra en sus obras un obsesivo orgullo genealógico, orgullo que ha podido ser calificado como de «nuevo rico» y también explicado como consecuencia no de unos orígenes precisamente nobles, sino conversos, intento angustiado de crearse un prestigio, como se ha dicho: «soy caballero y no comunero», escribió aparatosa y significativamente Guevara. En sus obras —que tuvieron sorprendente éxito y fueron traducidas en numerosas ocasiones— Guevara hace gala de una erudición clásica que se ha demostrado ser o inventada o de tercera mano; erudición, por otro lado, anecdótica y curiosa. El *Libro áureo de Marco Aurelio* incorporado al *Relox de príncipes* (1529) es historia totalmente imaginaria del emperador romano tomada de un falso «manuscrito griego»; el *Relox* es un manual de buen gobierno, repleto de lugares comunes y de didactismos vulgares entreverados de «erudición». Un episodio muy significativo del *Marco Aurelio* es el del «Villano del Danubio», especie de buen salvaje —precursor del de Rousseau— que llevado ante el Senado romano discurrea acerca de las ventajas de la vida natural, en lo que pueden detectarse alusiones al problema moral de la conquista de América. Tema que con variantes retomará Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), libro ampuloso y retórico, de estilos paralelos y antitéticos, y en que el título habla con suficiente claridad. Es —aparte de breves casos anteriores— el momento en que surge la nostalgia

por la vida campesina y aldeana, frente a las tensiones y presiones de la urbana y moderna. Incapaz de superar las contradicciones, Guevara —y después otros muchos— se dedica a idealizar el supuesto aspecto idílico del campo: el garcilasismo en ciertos aspectos (cf. II.1C), la novela pastoril a otro nivel (cf. II.1D), señalan con evidencia la tendencia a escapar de la acuciante realidad, y el arte se utiliza así para lanzar una cortina de humo sobre los graves peligros circundantes. Como también se ha dicho, tras el sueño de la armonía rural se puede descubrir la insatisfacción del mundo real, ciudadano y conflictivo. Por último, y aparte de otras obras menores, Guevara es también autor de unas *Epístolas familiares* (1539), especie de mentirosa y enciclopédica miscelánea en que el franciscano llega a inventarse destinatarios para sus cartas. La figura de Guevara —«caballero y no comunero»— es representación viva de las contradicciones en que se debatía la nueva sociedad española del Imperio.

Dos interesantes textos se atribuyen sin excesivo fundamento a CRISTÓBAL DE VILLALÓN —humanista de no muy gran categoría, profesor en Valladolid—. Es el primero *El Crotalón*, de hacia 1553, diálogo satírico típicamente erasmista; el segundo, *Viaje de Turquía* (también en ocasiones atribuido al médico Andrés Laguna), libro de supuestos viajes de carácter muy semejante al anterior.

El erasmismo se manifiesta también en el teatro peninsular del siglo XVI. Coexisten restos religiosos de tipo todavía medieval con una crítica renacentista irónica y a las veces violenta, en que se mezclan tanto elementos cortesanos y elegantes como líricos y populares, incluso vulgares. Por otro lado, el teatro que puede enmarcarse con holgura dentro del erasmismo es paralelo de otro tradicional e incluso reaccionario en cuanto a ideas (cf. II.2C); ambas corrientes utilizan con destreza el género dramático para exponer sus respectivos puntos de vista. La muestra señera del optimismo humanista, al tiempo que de la identidad peninsular lograda por el erasmismo a nivel ideológico, la ofrece el portugués GIL VICENTE (c. 1465 - c. 1537), autor de obras en su lengua nativa, en la castellana y en ambas a la vez. Inspirado inicialmente en Lucas Fernández y Juan del Encina (cf. I.3E), así como en las farsas cortesanas de Lisboa, Gil Vicente escribe su última obra conocida en 1536: curiosamente, ese mismo año se implantaba la Inquisición en Portugal. En su *Templo de Apolo* —compuesto

con motivo de la salida para España de la princesa Isabel, prometida de Carlos V— Gil Vicente llega a decir:

seré como Dios del cielo,
que aunque vea arder el suelo,
todo su hecho es callar.

Aparte de un grupo de textos religioso-pastoriles, de un *Auto de Sibila Casandra* de tema navideño, y de la comedia *Dom Duar-dos*, de corte caballeresco, basada en una obra del género, es la *Trilogía das Barcas*, su obra quizá más representativa. Estructurada en tres partes, correspondientes al Infierno, Purgatorio y Gloria (las dos primeras en portugués; la tercera en castellano), se halla relacionada directamente con la medieval *Danza de la Muerte* y con el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés. Como éste, el portugués envía a la condenación eterna a la mayor parte de los personajes que aparecen en su trilogía; uno de los que se salva es, harto significativamente, un bobo de simples y honestas intenciones. Nobles y eclesiásticos, toda la escala social aparece sometida a dura crítica, en que se mezclan, además, el folklore y el lirismo.

Otra figura de especial importancia es el extremeño BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO (c. 1485 - c. 1520), que pasó gran parte de su vida en Italia. Renacentista y erasmista, pleno de vitalidad, muestra en todo momento su anticlericalismo violento: de Roma y de las jerarquías eclesiásticas llegó a escribir, coincidiendo con una tradición crítica que ya encontramos en el *Libro de Buen Amor* (cf. I.2B), palabras radicales:

El oro siempre su Dios; la plata, Santa María.

Torres Naharro es un gran conocedor del teatro clásico y del de su propia época. En su *Propalladia* se manifiesta como un teórico coherente del fenómeno teatral, en un documento que será preciso poner al lado del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega (cf. II.3B). Divide las comedias en dos tipos: *a noticia* y *a fantasía*. Las primeras se inspiran en la realidad misma; su *Soldadesca* y su *Tinellaria* son ejemplificaciones bien claras, especie de entremeses amplificados de picaresca y desenfado poco comunes. Las segundas son más imaginativas, pero no han de care-

cer, en todo caso, de verosimilitud; sus obras de amor y honor, *Serafina* e *Himenea* (esta última basada en tres actos de *La Celestina*), son muestra de ello. El optimismo vital de Torres Naharro se manifiesta en su definición de comedia:

Artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado.

Estructura sus obras en cinco jornadas o actos, aconseja un número de personajes que oscila entre 6 y 12, defiende la idea del «decoro» o propiedad, e introduce cada una de ellas con un llamado «introito» y el argumento narrado graciosamente por un pastor. Con todo, las normas de Torres Naharro no son dogmáticas; él mismo aconseja que se varíen siempre que se considere oportuno, defendiendo así —en coincidencia con otras libertades— la libertad creadora del artista.

El tema de la *Danza de la Muerte*, que de una u otra forma estaba presente en el *Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés, y en la *Trilogía das Barcas*, de Gil Vicente, adquiere un cierto desarrollo en el teatro renacentista, y es manejado por diferentes autores, como Juan de Pedraza, Sebastián de Horozco, Diego Sánchez de Badajoz y Miguel de Carvajal. Se insiste en las desigualdades sociales producidas por el dinero y el linaje, no se omite el problema converso y el erasmismo crítico está siempre presente. Las *Cortes de la Muerte*, de Carvajal, es quizá la más representativa del grupo. Dentro del esquema de unas Cortes Generales de rey y súbditos —la Muerte y las diferentes clases sociales—, Carvajal se ceba en frailes, monjas y eclesiásticos; he aquí el Obispo:

Vuestro puñalico al lado,
el roquete tan vistoso,
el gorsalico labrado,
pues ¿la barba? De un soldado
es más que de religioso.
Por ventura, ¿andaba así
San Pedro, vuestro mayor?
Decí, padre, me decí,
¡cierto, enviaron aquí
un galán procurador!

Y ¿anda así todo el ganado
eclesiástico vestido,
tan a punto repicado?
Papagayo tan pintado
de la India no ha venido.

El pacifismo erasmista aparece en las *Cortes* de modo bien elocuente: reyes y señores se resisten a morir

porque están ahora ocupados
en guerras grandes, crueles:
unos por acrecentar
sus principados y tierras
y gentes a quien mandar,
no les vaga en sí pensar
con tanto estruendo de guerras.

Todos ellos, en efecto, se precian «de desollar sus vasallos» para sostener sus criminales guerras. En el pasaje relativo a las quejas de los indígenas americanos aparece el espíritu del padre Las Casas (cf. II.1B):

¿Qué campos no están regados
con la sangre, que a Dios clama,
de nuestros padres honrados,
hijos, hermanos, criados,
por robar hacienda y fama?
¿Qué hija, mujer ni hermana
tenemos que no haya sido
más que pública mundana
por esta gente tirana
que todo lo ha corrompido?
¿Qué orejas, para zarcillos,
no rompieron con cochillos?
¿Qué brazos no destrozaron?
¿Qué vientres no traspasaron
las espadas con gran lloro?
Destos males, ¿qué pensaron?,
¿que en los cuerpos sepultaron
nuestros indios su tesoro?

En 1557 Luis Hurtado de Toledo publicó, con retoques, las *Cortes de la Muerte*, y dedicó el libro nada menos que a Feli-

pe II; el silencio de Carvajal ante tal hecho vale por toda una declaración de principios y como símbolo de una nueva época. El erasmismo quedaba, utilizando una metáfora de las *Cortes*, como

... quien busca bonanza
con barco roto y abierto,
si deja el seguro puerto
y en la mar se engolfa y lanza.

II.1B. HUMANISTAS, FILÓLOGOS, HISTORIADORES

El nombre de ANTONIO DE NEBRIJA ya ha sido mencionado más de una vez en las páginas anteriores. Es preciso citarlo de nuevo, para situarlo ahora más ajustadamente en su preciso contexto histórico e ideológico. El proceso de formación del estado moderno es, en cierto modo, el de una continua centralización de todos los aspectos de la vida humana en torno a la política nueva, y a ello no escapa la superestructura cultural ni en sus manifestaciones en apariencia más asépticas, como pueden ser la filología y la gramática. 1492 es el significativo año en que Nebrija publica su *Gramática castellana*, la primera de las lenguas románicas y no por casualidad, pues Castilla, después de todo, emerge también como el primer y más poderoso estado moderno. La lengua —ya lo sabemos— es compañera del Imperio, y si ello es así, no es extraño el que exista una clara conciencia de que el lenguaje es al propio tiempo que muestra del desarrollo de una cultura, un eficaz instrumento de centralización política. A la creación de normas estatales corresponde la creación de normas lingüísticas; por otro lado, si el Imperio Romano era el viejo modelo político y el latín su expresión cultural, Nebrija insistirá precisamente en la latinidad del castellano. Cuando la reina Isabel pregunta acerca de la posible utilidad de una gramática castellana, la respuesta que escucha es tan impresionante como reveladora:

Después que Vuestra Alteza metiese debajo de su yugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, e con el vencimiento aquéllos ternían necesidad de recibir las leyes quel vencedor pone al vencido, e con ellas nuestra lengua; entonces, por esta mi *Arte* podrían venir en el conocimiento della, como agora nosotros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latín.

Lengua y política aparecen así indefectiblemente unidas; el latín, cuyo esplendor ha sido heredado por el castellano, y Roma, son el espejo, para Nebrija, que se convierte así en el defensor elitista de las lenguas imperiales.

Sin embargo, frente al aristocratismo latinizante de Nebrija, el erasmista JUAN DE VALDÉS termina hacia 1535 su *Diálogo de la lengua*. Valdés, que comparte las ideas del italiano Pietro Bembo, se muestra en el diálogo como un humanista amplio de miras, que se acerca al pueblo y ensancha así sus puntos de vista intelectuales. Se declara también enemigo declarado de Nebrija, a quien acusa de que, por ser andaluz, no domina correctamente el castellano; le critica también por su obsesión latinizante, y frente a ello, su obra ofrece una valoración del aporte heleno a la lengua y la cultura españolas, de acuerdo con criterios más universales que los de Nebrija. Es Juan de Valdés muy realista al considerar que una lengua puede modificarse sensiblemente gracias al comercio y a la guerra; señala también el porqué existen diversidades lingüísticas en un mismo país, razonando en términos políticos: por

no estar toda [la nación] debajo de un príncipe, rey o señor, de donde procede que tantas diferencias hay de lenguas cuanta diversidad de señores.

Aconseja Valdés escribir como se habla y con la menor cantidad posible de palabras, critica la posibilidad de una lengua poética especial y minoritaria —nuevo ataque contra el aristocratismo lingüístico— y defiende, en fin, el uso de la sabiduría contenida en los refranes populares, siguiendo de cerca a su gran maestro Erasmo (como a otro nivel, en el propio *Diálogo de la lengua* demuestran sus ironías anticlericales). En resumen, pues, Valdés se manifiesta como mucho menos dogmático que Nebrija, más flexible, dentro de lo que se ha llamado el «humanismo vulgar», es decir, el humanismo que no desdeña sino que propugna una alianza con ideas y formas del pueblo, al tiempo que utiliza los conocimientos humanistas para aumentar las posibilidades expresivas de las lenguas vernáculas.

En esta polémica, otros teóricos de importancia aparecen para apoyar uno u otro partido o para, aprovechando algo de lo ya dicho, trazar ciertas interesantes derivaciones. Juan del Encina

(cf. I.3E), por ejemplo, se muestra discípulo decidido de Nebrija en su *Arte de la poesía castellana*; ya en el siglo XVII, los ecos del primer gramático reaparecen con fuerza en *Del origen y principio de la lengua castellana* (Roma, 1606), de Bernardo de Aldrete: que Roma y su lengua son modélicas, que el castellano puede ser tan universal como el latín lo fue y que el poder político determina la existencia de una lengua dominante, son conceptos plenos de añoranzas ensoñadoras en un momento en que el Imperio español entraba definitivamente en crisis. Lo cual, a otro nivel también lingüístico, se había manifestado ya patente en el tratado de *Alabanzas de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana y valenciana* (1574), del levantino Martín de Viciano, defensor de las lenguas regionales en claro choque con las ideas imperialistas de un Nebrija. La polémica habría de trascender del campo del lenguaje para pasar al literario: el garcilasismo por un lado y la reacción tradicionalista contra las novedades italianas por otro; los intentos épico-nacionalistas de la poesía de Fernando de Herrera, son ejemplos fundamentales que serán estudiados en su oportuno lugar (cf. II.1C, II.2A).

Pero más allá de polémicas y de teorizaciones, el Imperio, como tal, continuaba su marcha inexorable. Y toda una literatura le acompañaba, llevando a las crónicas y narraciones sus hechos espectaculares, por lo general con un tono de inconfundible exaltación y mesianismo. Aparte de libros de nuevo cuño, misceláneas y *silvas* en que se narran anécdotas y sucedidos a diferentes niveles, y de crónicas locales y regionales (Pero Mexía, *Silva de varia lección*; Pedro de Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*), y aparte de las crónicas de Carlos V o sobre algunos de sus hechos (Pero Mexía y Alonso de Santa Cruz; Luis de Avila), uno de los textos más curiosos es la *Crónica Istoria* de Francesillo de Zúñiga, «hombre de placer» del emperador y crítico de lo que ve y lo que oye desde su miserable puesto, de mordaz y chistosa agudeza (Francesillo pagó con su vida sus ironías, asesinado en 1532 por un noble ofendido).

Mas es el descubrimiento y conquista de América lo que moverá sin descanso las plumas. Ya el propio Cristóbal Colón en su diario y en sus cartas a los *Reyes Católicos* había iniciado la nueva historiografía; ya el humanista italiano trasplantado a España, Pedro Mártir de Anglería, redactaba en latín *De Orbe Novo*, con las noticias que le iban llegando de Indias; viajeros, capitanes, tes-

tigos, narraban sus propias aventuras o las de otros... Hernán Cortés escribía sus *Cartas de relación* (1520-1526) de la conquista de México, empresa más tarde narrada apologeticamente por su capellán, Francisco López de Gómara (m. 1557), en la *Historia General de las Indias*. La historia de Gómara, articulada en torno al culto de la personalidad de Cortés, fue revisada de modo más realista por un soldado sin pretensiones de intelectualismo, Bernal Díaz del Castillo (m. 1581). Su *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España*, libro de título ya polémico, en efecto, corrige las exageraciones individualistas de Gómara e imprime un tono colectivo a la conquista, al tiempo que, más veraz, se aleja de las interpretaciones puramente *divinales* de otros historiadores (cf. Nota introductoria). El cronista oficial de América es Gonzalo Fernández de Oviedo, autor de la *Historia general y natural de las Indias* (el tomo I se publicó en 1526). Aquí, el asombro del español ante novedades nunca vistas da origen remoto al futuro concepto novelístico de lo real-maravilloso; los huracanes tropicales, por ejemplo, son obra del demonio para inquietar a los indígenas:

Cuando el demonio los quiere espantar, promételes el huracán, que quiere decir tempestad, la cual hace tan grande que derriba casas y arranca muchos y muy grandes árboles..., estar todo el monte trastornado y derribados todos los árboles chicos y grandes, y las raíces de muchos dellos para arriba, y tan espantosa cosa de ver que sin duda parecía cosa del diablo, y de no poderse mirar sin mucho espanto.

Fernández de Oviedo, por otra parte, en la conclusión de su *Historia* y al lado de un evidente triunfalismo, señala con claridad algo que, como sabemos (cf. Nota Introductoria) forma parte básica de las contradicciones del Imperio español:

... considerar qué innumerables tesoros han entrado en Castilla por causa de estas Indias, y qué es lo que cada día entra, y lo que se espera que entrará..., lo cual no solamente hace riquísimos estos reinos, y cada día lo serán más, pero aún a los circunstantes redunda tanto provecho y utilidad que no se podría decir sin muchos renglones... Testigos son estos ducados dobles que Vuestra Majestad por el mundo desparce, y que de estos reinos salen y nunca a ellos tornan; porque como sea la mejor moneda que hoy por el mundo corre, así como entra en poder de algunos extranjeros, jamás sale...

La conquista misma es al propio tiempo tan real como «maravillosa», equiparable —y algunos cronistas así lo hacen constar— a esos otros asombrosos hechos de las novelas de caballerías (cf. II.1D), textos bien conocidos y de los que los españoles no se separaron al ir al Nuevo Mundo. Y no sólo los textos: California se llama así, precisamente, por influencia de una de tales novelas. Tan real como sorprendente es, en efecto, la peregrinación de un grupo de españoles por tierras que hoy son los Estados Unidos, en un viaje que desde la Florida les llevó hasta el Missisipi. Alvar Núñez Cabeza de Vaca (m. c. 1560) es el cronista de tal aventura en sus *Naufragios y comentarios*, aventura en la cual tantas cosas fueron observadas por vez primera por ojos europeos; por ejemplo, los míticos bisontes de las grandes praderas norteamericanas, que aparecen descritos en los *Naufragios* como «vacas corcovadas».

Mas la Historia, por muy maravillosa que sea, tiene sus zonas oscuras, expuestas tan apasionada como generosamente por fray Bartolomé de las Casas (m. 1566), que en su *Brevísima relación de la destrucción de Indias* (1552) y en sus campañas ante la corte misma del emperador, pone al descubierto —con criterios muy cercanos al erasmismo— la otra cara del imperialismo de todos los tiempos: la guerra, el genocidio y la explotación.

II.1C. LA POESÍA GARCILASISTA: SONETOS, AMOR Y SOCIEDAD

En el año 1526 y en Granada, durante la visita de Carlos V a dicha ciudad, el embajador de Venecia Andrea Navagbero sostiene con el poeta catalán JUAN BOSCÁN una conversación literaria que hará historia en el desarrollo de la poesía española. El propio Boscán lo cuenta así:

Me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aún me rogó que lo hiciese... Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro... Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso con su juicio... no me confirmara en esta mi demanda.

Es cierto que ya en el siglo xv el marqués de Santillana (cf. I.3A) había experimentado sin mucho éxito con el soneto italianizante, empresa fracasada por la dificultad formal de adaptar las técnicas del endecasílabo al castellano y, a otro nivel, por un exceso de elementos librescos. Quien de nuevo lo intente será Boscán, autor tradicional primero y traductor de *Il cortigiano*, de Castiglione. Su obra poética fue publicada póstumamente por su esposa, en 1543, junto con la de su amigo íntimo Garcilaso de la Vega, el verdadero nacionalizador del petrarquismo.

Conviene hacer una digresión antes de tratar del propio Garcilaso, pues limitar la aparición de la nueva poesía en España a la anécdota de la conversación granadina de 1526 y a la captación de Boscán y de Garcilaso a la empresa es tan insatisfactorio como vulgar. Hay razones sin duda mucho más profundas y auténticas.

Es preciso comenzar por recordar brevemente que el soneto aparece en la corte de Federico II de Sicilia en el siglo XIII, en el contexto del trovadoresco amor cortés (sobre este último, confróntese I.3D). Será Petrarca, en la Italia plenamente renacentista y burguesa del siglo XIV, quien fijará la nueva forma poética, la cual continuará con vigor hasta el siglo XVIII por lo menos. Es el soneto y en general el verso endecasílabo en sus varias combinaciones, con sus rimas y ritmo y con su temática amorosa, algo típico del Renacimiento, y habremos de preguntarnos por qué. La situación de la mujer y la institución del matrimonio en la sociedad surgida como consecuencia de la aparición de la burguesía es muy semejante a la de la época feudal: el matrimonio entre los burgueses aristocratizantes se celebra de acuerdo con unos intereses económicos o políticos bien concretos. En la sociedad aristocrático-burguesa, la *virtù* o valer personal no puede, con todo, dominar a las *varietas fortunae*; es preciso sobrevivir y superar el cambio y el azar conservando el patrimonio familiar (recuérdese el caso de Pleberio en *La Celestina*; cf. I.3F). Por ello, el matrimonio por conveniencia y totalmente racionalizado es fundamental; el amor no cabe en tal esquema, y en caso de existir, suele funcionar como grave elemento de perturbación. La persona, a pesar del cantado individualismo burgués, queda así alienada, y sus destinos son controlados por la propiedad material y por la clase social. En este contexto, es claro que la castidad femenina es garantía de la continuidad no ya de la estirpe y del honor, sino del simple negocio familiar. Todo ello exige también su propia

manifestación literaria: ya vimos previamente (I.3D) los problemas planteados en la novela sentimental y las polémicas acerca de la mujer en el siglo xv. Fue Petrarca quien articuló poéticamente el dilema básico entre *pasión* e *institución*, representado en su amor imposible por la inaccesible Laura. Pues no quedaban sino dos «soluciones»: o practicar la *virtù* institucional, social, o bien dejarse llevar por el sentimiento y la emoción personales, que, por otra parte, están dentro de las rígidas estructuras del amor cortés o de su nueva manifestación, el neoplatonismo. La sociedad exigía el matrimonio; el amante, para hallar la satisfacción sentimental y física tenía que desafiar a la sociedad (véanse algo más abajo las razones por las cuales fue desterrado Garcilaso por orden del emperador Carlos). El problema se planteaba no con la doncella, guardada y protegida —con mayor o menor éxito—, sino con la mujer casada, más visible. Se fijan las actitudes y los modos de vivir, que a su vez se petrifican en expresiones poéticas, que el neoplatonismo y el petrarquismo contribuyen decisivamente a establecer. Y así, esta poesía es la poesía de la frustración y de la inhibición, del deseo no satisfecho, forma artística tan erótica como neurótica —como lo era la novela sentimental—, todo lo cual se solidifica en unas formas tan rígidas como el contexto social que las produce. La antítesis pasión/institución se traduce líricamente en antítesis del tipo fuego/hielo, día/noche, calma/tormenta, paz/guerra, etc.

Dentro del petrarquismo poético será el soneto la forma más representativa, mas no la única; intento, por otro lado, tan desesperado como, por lo general, inútil de seducción sexual. En esta literatura la Naturaleza tiene un papel primordial, pues, en efecto, se parte de la idea básica de que aquélla es armoniosa precisamente *para* el amor y *por* el amor, al tiempo que es éste, el amor, el camino para reintegrarse a un cosmos sentido todavía como orgánico y total, frente a las divisiones y los conflictos producidos por el sistema social como tal. La *falacia patética* será un corolario fundamental de tales creencias, y así, la Naturaleza se entristece, alegra o conmueve al unísono con el estado emocional del enamorado.

Podemos ya volver a Garcilaso, captado para la nueva escuela por Juan Boscán. GARCILASO DE LA VEGA, de noble familia toledana, cortesano, servidor y soldado de Carlos V, defensor de su causa en todo momento —incluso frente a los comuneros caste-

llanos—, murió a los treinta y cinco años durante la invasión de Francia en 1536, como resultado de una acción militar en la Provenza. Tres fechas son importantes en su vida: se casa en 1525; conoce en 1526 a Isabel Freire, una de las damas portuguesas de la emperatriz y de la cual se enamora al parecer volcánicamente (la situación adquiere caracteres típicos al casarse Isabel en 1529); en 1532 es desterrado primero a una isla del Danubio y después a Nápoles por algo altamente revelador: haber sido cómplice en el matrimonio de un sobrino suyo, matrimonio no autorizado por el emperador.

La obra de Garcilaso es relativamente breve: cinco canciones, tres églogas, dos elegías, una epístola en verso a Boscán, treinta y ocho sonetos y algunas muestras de poesía tradicional. Garcilaso consigue una asimilación total tanto de los poetas italianos como de los clásicos, logrando crear un mundo estilizado y desrealizado —si bien de base absolutamente real—, una deliciosa fantasmagoría de musicalidad, delicadeza y patetismo, de atormentada sensualidad, con sus supuestos pastores, ninfas y damas inasequibles, y por lo general con referencia continua a su amor imposible por Isabel Freire. Imposible por dos razones bien diferentes: por el desdén de Isabel primero; debido después a su muerte (en 1534): el paralelismo con la historia de Petrarca es patente. Indiferencia de la dama y dolor del amante, oscilación entre esperanza y desesperanza, el secreto —indispensable en la cortesanía amorosa—: todo aparece en los poemas de Garcilaso, diversos estados de conciencia tratados con sinceridad y profundidad. Es en las églogas donde el drama pasional de Garcilaso se manifiesta de modo más coherente y poderoso. En la segunda, escrita *in vita* de Isabel, muestra el poeta su amor violento, el desprecio de la dama, la lucha interna entre «razón» y «deseo», es decir, entre la institución y las normas sociales y la pasión. La solución es típica: es preciso dominarse a sí mismo, desdeñar el amor carnal siguiendo las sabias indicaciones de los teóricos neoplatónicos —Pietro Bembo, Baltasar de Castiglione, León Ebreo—: el amor cortés, modificado, no anda muy lejos de todo esto. Elemento importante dentro del ambiente pastoril conscientemente falseado es el tema de la vida idílica campesina; lo que en fray Antonio de Guevara (cf. II.1A) podía ser quizá poco más que un juego algo inconsciente, adquiere en Garcilaso unas connotaciones de seriedad vital en verdad impresionantes. He aquí, además y en conjunción con

la «solución» neoplatónica, el ensueño campestre como vía de escape, renunciadora y frustrante, a las imposiciones y rigideces de una sociedad alienante, con recuerdos horacianos:

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado,
y lejos de empacharse
en lo que al alma impide y embaraza!
No ve la llena plaza,
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.

La Egloga I es posterior cronológicamente a la segunda: escrita después de la muerte de Isabel Freire, Garcilaso refleja en ella toda su historia amorosa —desdén, muerte— en el diálogo de dos pastores, Salicio y Nemoroso. El primero, desdeñado por Galatea, se halla totalmente alienado, al faltarle el amor, de la Naturaleza y de la consiguiente y deseada armonía universal; el segundo, habiendo dejado Elisa este mundo, se hunde en un dolor y soledad, de los que emerge, por fin, con una resignación que no es precisamente cristiana sino paganizante y estoica. Las palabras de Nemoroso se aplican tanto a él como al propio Garcilaso, y pueden resumir, lírica, apretada y emocionalmente la situación del poeta y la fragmentación interior del hombre del Renacimiento:

No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.

El nuevo estilo es aceptado con entusiasmo por nobles, cortesanos y señores, por la clase dominante española, que pasa así sin transición del formalismo del amor cortés al petrarquismo neoplatónico y garcilasista; dos ediciones críticas de las obras de Garcilaso demuestran el interés que existía por su poesía: la del humanista Francisco Sánchez de las Brozas en 1574 y la del tam-

bién poeta Fernando de Herrera en 1580. Una pléyade de seguidores contribuye al desarrollo de las nuevas técnicas: Diego Hurtado de Mendoza, amigo de Boscán (1503-1575); el portugués Francisco Sa de Miranda (1481-1558), que también cantó a Isabel Freire; el propio Camoens; Gutierre de Cetina, Gregorio Silvestre, Francisco de Aldana... Dos nombres destacan en todo catálogo que pueda hacerse, los de HERNANDO DE ACUÑA (1518-c. 1580) y Fernando de Herrera (1535-1597); sobre Herrera, cf. II.2A).

Acuña, vallisoletano y perteneciente a familia de soldados y poetas, recorrió Europa con los ejércitos imperiales, llegando a pelear todavía en la ya filipésca batalla de San Quintín. Fue garcilasista convencido, y como tal, trató de sus amores en ambientes pastoriles e idílicos; tales actitudes poéticas tienen su complemento en sus creencias imperialistas y mesiánicas, representadas magníficamente en un famoso soneto dedicado a Carlos I, verdadero compendio de fe política, cuyo lapidario verso octavo ha pasado a lema obligado de la época, al tiempo que recuerda trilogías de tiempos más modernos:

Ya se acerca, señor, o ya es llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo
una grey y un pastor sólo en el suelo
por suerte a vuestros tiempos reservada.

Ya tan alto principio en tal jornada
os muestra el fin de vuestro santo celo,
y anuncia al mundo para más consuelo
un monarca, un imperio y una espada.

Ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra monarquía,
conquistada por vos en justa guerra,

que a quien ha dado Cristo su estandarte
dará el segundo más dichoso día
en que, vencido el mar, venza la tierra.

El garcilasismo no triunfó sin tener que enfrentarse con violentos oponentes, defensores de la tradición poética castellana. Ese tradicionalismo, que continuaba vivo no sólo en el ámbito cancioneril, sino también en villancicos, en la poesía chistosa y obscena, en la poesía religiosa y *a lo divino*, es el propugnado,

entre otros —Baltasar del Alcázar, por ejemplo—, por CRISTÓBAL DE CASTILLEJO (c. 1485-1550), paje de los *Reyes Católicos* primero y secretario del archiduque Fernando de Austria después. Castillejo ejerció su tradicionalismo en la práctica —una práctica que no desdeñaron ocasionalmente incluso los más fieles garcilasistas— y en la teoría. En su *Repreñión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*, llega a calificar de secta herética a los italianizantes y a considerarlos dignos —irónicamente, hay que suponer— de las hogueras inquisitoriales. Con total coherencia ideológica, Castillejo es también autor de dos tratados antifemeninos, *Sermón de amores* y especialmente *Diálogo de las mujeres*, con lo que reaparece la misoginia literaria (cf. I.3D), en línea coincidente con la fobia antipetrarquista.

II.1D. LA NARRATIVA IDEALISTA

Ya al tratar de la literatura del siglo XIV (I.2D) se mencionó el hecho de la aparición de las primeras novelas de caballerías peninsulares. Sin embargo, el gran desarrollo y popularidad de las mismas durante el XVI ha hecho aconsejable trasladar el estudio del género al presente lugar. Las novelas de caballerías no son libros de origen hispánico, sino de allende los Pirineos, si bien se hicieron traducciones y adaptaciones desde temprano. Diferentes alusiones que pueden hallarse en el *Poema de Alfonso Onceno*, en el *Libro de Buen Amor* o en el canciller Ayala indican el conocimiento que de tales obras se tenía ya en el siglo XIV; a la época de Sancho IV de Castilla, por otro lado, pertenece la *Gran conquista de Ultramar* en que se mezclan elementos históricos de las Cruzadas con otros del género caballeresco. Los temas relativos a Carlomagno (*ciclo carolingio*) se introdujeron con facilidad en la Península, debido quizá a las relaciones que existieron entre el emperador franco y los países hispánicos, de que quedan constancia en crónicas y romances. Las narraciones sobre los hechos del rey Arturo o Artús (*ciclo bretón*), vencedor de los sajones y conquistador de Inglaterra, parecen haberse popularizado gracias a los *lays*, poemas franceses de tipo lírico que conservaban melodías y temas de las viejas canciones célticas, con un fuerte componente de fantasía y maravilla, de sensualidad e idealismo; la famosa pareja de amantes, Tristán e Iseo, pertenece a este

ciclo, así como el tema de la conquista del Santo Grial y de Lanzarote. Otro grupo más heterogéneo es el formado por novelas independientes con héroes ficticios como Oliveros de Castilla, Partinuplés, Flores y Blancaflor... Por último, no faltan asuntos de la antigüedad clásica, especialmente Alejandro Magno y la guerra de Troya.

La primera muestra estrictamente peninsular es la *Historia del caballero de Dios que había por nombre Zifar*, de hacia 1300, montada tanto sobre una tradición épica como sobre otra oriental. Es libro complejo, con una acción principal de aventuras caballerescas, unos importantes elementos didácticos de intención política y, por fin, una serie de breves cuentos y anécdotas interpoladas. El escudero Ribaldo, con sus refranes y realismo, suele ser considerado como antecedente del Sancho Panza cervantino. El amor todavía ocupa aquí un lugar de escasa importancia, en una obra en que se juntan lo caballeresco, lo hagiográfico y lo moral. En lengua catalana apareció en la Valencia de 1490 una novela de caballerías de gran categoría, *Tirant lo Blanch*, comenzada hacia 1460; no abunda en ella lo fantástico, siendo en numerosos momentos acuciantemente realista; la sexualidad alegre y descubierta hace del *Tirant* una obra en verdad mucho más atractiva que la inmensa mayoría de las restantes.

Pero el libro fundamental es el famoso *Amadís de Gaula*, cuya primera edición se publicó, en cinco partes, el año 1508 en Zaragoza. Existen varias menciones de un *Amadís* en tres partes antes de 1379, y es muy posible que se trate originalmente de una obra portuguesa, hoy perdida. El papel de Garci Rodríguez de Montalvo parece haber sido el de editor, con retoques, de las tres primeras partes, refundidor de la cuarta y autor de la quinta, con su propio título: *Sergas de Esplandián*. La narración se estructura en torno al caballero Amadís, hijo de unos amores clandestinos —Amadís *Sin Tiempo*, se le llama al principio—, enamorado de Oriana, princesa inglesa. Las aventuras se suceden unas a otras, en un escenario fantasmagórico y maravilloso, inglés, escocés e irlandés. Las relaciones de esta novela con el ciclo bretón son muy estrechas, y ha sido definida como la epopeya de la fidelidad amorosa y del buen caballero cristiano; la psicología es elemental, los personajes se dividen escuetamente en buenos y malos, y, como es natural, en Amadís se centran de modo paradigmático el valor, el amor, la lealtad y la religiosidad, todos los valores del feuda-

lismo. Lo fantástico es fundamental en el *Amadís*, con gigantes, magos y monstruos, así como lo didáctico, siempre orientado hacia la defensa de las virtudes caballerescas. La popularidad de esta novela se demuestra por el simple hecho de que entre 1508 y 1587 hubo unas treinta ediciones de la misma; Juan de Valdés y Cervantes la salvan de entre la larga lista de las que condenan con vehemencia. Hubo toda una serie de continuaciones, hasta un total de doce amadises, comenzando por la quinta parte del propio Montalvo. Otro ciclo caballeresco español es el de los Palmerines, iniciado en 1511 con la publicación del *Palmerín de Oliva* y seguido, entre otros, por *Primaleón* y *Palmerín de Inglaterra*; abundan, en fin, otras novelas con diferentes héroes.

El éxito de estos libros fue sencillamente espectacular; de 1508 a 1608 aparecen cincuenta en la Península, que junto con las oportunas reimpresiones suponen un total de 300 ediciones, sin contar las traducciones a otras lenguas. Carlos V, Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús, gustaron de ellos; Juan de Valdés asegura haber leído «todos»; su influencia en la literatura española y europea fue enorme. Cervantes, en una significativa escena del *Quijote* nos explica algunas de las razones por las cuales a las gentes les interesaban los libros de caballerías: el ventero, ante «aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan» siente el deseo de imitarles; a su hija, «las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras» la hacen llorar; a la criada Maritornes le complacen las descripciones eróticas... Las novelas de caballerías eran lecturas favoritas de los conquistadores de América, y el cronista Díaz del Castillo describe los sentimientos de los soldados españoles al llegar a la ciudad de México:

Nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro del agua.

El nombre de California, como se dijo más arriba (II.1B), fue tomado del de una isla de las *Sergas de Esplandián*.

La popularidad del género provocó las sospechas eclesiásticas e inquisitoriales; los moralistas calificaban estos libros de «sermonearios del diablo» y de «dulces ponzoñas», y las prohibiciones se sucedieron inútilmente. Mas lo que se oculta tras esta actitud

puritana es otra cosa, la inquietud de los celosos vigilantes ante el hecho de que ahora la literatura hace la competencia a la religión; un tratadista dice en 1603:

La lástima es que habiendo tantos libros de historia y otros de devoción que tienen curiosidad, variedad y verdad... haya muchos que desto se cansan y los leen de caballerías, que se arman sin fundamento en el aire.

El cura del *Quijote* los ataca por «mentirosos», y sugiere sustituirlos por narraciones de, por ejemplo, las heroicidades del *Gran Capitán*. La Iglesia, pues, no tolera la creación de mundos en los que —a pesar de que se defienden los valores tradicionales— la imaginación y la libertad, la sensibilidad mundana, tienen papel fundamental; la novela pastoril será criticada por idénticas razones. Desde otro frente, el humanista-erasmista, los libros de caballerías son también atacados, pero por diferentes razones: su falta de realismo, su irracionalidad, su intento de perpetuar un mundo caduco. Como dijo Cervantes, los libros de caballerías son

en el estilo duros, en las hazañas increíbles, en los amores lascivos..., dignos de ser desterrados de la república cristiana como gente inútil.

Como es obvio, los ataques de la Iglesia eran los más peligrosos, y se intentó hallar una «solución»: transformar *a lo divino* tan seductoras novelas; baste citar un título: *Caballería celestial de la rosa fragante* (1554), en que Cristo aparece como «Caballero del León», sus apóstoles como doce paladines de la Tabla Redonda, el demonio como «Caballero de la Serpiente».

Se dice, con notorio error, que Cervantes liquidó las novelas de caballerías con su *Quijote*. De hecho no es así: murieron de muerte natural. Como también se ha dicho, pero de modo más correcto, se trata de un género que sucumbe al pretender sostener y prolongar la vida de una forma más allá del momento en que la dialéctica histórica ha condenado ya las visiones trascendentes de la existencia. Fue tal vez la conquista de América lo que hizo posible el curioso fenómeno de la revitalización de unos ideales periclitados, pues aquella fue la época de la caballería andante de la plebe. Y, por otro lado, parece también claro que, a cierto nivel y en medio de las conflictivas circunstancias provocadas por el empuje de la burguesía y el establecimiento del estado abso-

luto, con su colusión con la aristocracia «modernizada», las novelas de caballerías significaban una vía irracional conducente a hundirse en un mundo tan atractivo como idealista y falso. Pues se trata, en el fondo, de mantener en existencia la ya imposible figura del héroe de dimensiones épicas. Sus conexiones con algunos aspectos de la novela sentimental y el amor cortés, su —a pesar de todo— religiosidad, su defensa apasionada de la justicia y el orden, su sometimiento a los formalismos, no suponen sino la desesperada protección de la superestructura ideológico-espiritual de una sociedad añorante, como ocurrirá con la novela pastoril.

La literatura pastoril tiene nobles antecedentes clásicos en los poemas de Virgilio, en los cuales, dicho sea de paso, se transparentan las preocupaciones por la situación problemática de una sociedad basada en la propiedad de la tierra. Dante, Petrarca y Boccaccio le dan al tema nuevas características, que en la Península aparecen poéticamente con Garcilaso, si bien tanto en la novela sentimental del siglo xv como en la caballeresca, lo bucólico tiene cierta relevancia secundaria. Fray Antonio de Guevara (cf. II.1A), desde otra vertiente, expresa ya algo que será inherente a la literatura pastoril: la alabanza de la vida aldeana y campesina. La novela estrictamente pastoril del Renacimiento se inicia en 1504 con *L'Arcadia* del italiano Sannazaro, libro que hará fortuna. En castellano, el primer novelista del género es el converso portugués JORGE DE MONTEMAYOR (c. 1520-1561), músico cortesano, poeta censurado por la Inquisición en 1559. Su *Diana*, publicada en 1558-59, nos ofrece un mundo irreal de supuestas pastores que narran sus experiencias amorosas y sus desencuentros; se trata, en efecto, de un análisis del amor y de sus efectos y características, en torno a la ausencia, el desdén, el sufrimiento, el destino implacable. No se hace distinción explícita entre amor físico y espiritual; en todo caso, uno y otro son incontrolables, fuerzas cósmicas a las que el ser humano se halla sujeto. Y todo ello en un escenario natural, estilizado y difuso. La *Diana* de Montemayor es en ciertos aspectos una secuela de la cuatrocentista *Cárcel de Amor* (cf. I.3D), y significa el paso del amor cortés al neoplatónico.

El valenciano GASPAR GIL POLO (m. en 1591) publicó en 1564 una continuación de la primera *Diana*, *Diana enamorada*, en que aparecen los mismos personajes que en aquélla, con un fondo

paisajístico algo más concreto, y en el que cabe descubrir, en la distancia, la ciudad de Valencia. El propósito de Gil Polo es mucho más moralista que el de Montemayor, y su novela constituye en realidad un ataque contra la pasión amorosa desbordada, con un neoplatonismo tenue y apagado, en que las aventuras y desventuras de los héroes terminan felizmente en boda. El autor aparece también como «pastor», y puede apreciarse una cierta conciencia de que asistimos a una obra de ficción sin pretensiones de gran verismo.

El género continuó vivo a todo lo largo del siglo XVI y parte del XVII. En 1585 Cervantes publicó la primera parte de su *Galatea* —nunca continuada—, y en el *Quijote* de 1605 un importante episodio, el de la pastora Marcela, revive el neoplatonismo amoroso y pastoril (cf. II.3A); la *Arcadia* de Lope de Vega aparece en 1598 (cf. II.3B)...

Se han hecho varias menciones al neoplatonismo que impregna la novela pastoril. Entre otros tratadistas renacentistas que se habían ocupado del tema, como Marsilio Ficino, destaca el sefardita LEÓN EBREO, quien articuló toda una filosofía del amor con sus *Dialoghi d'Amore* (1535), adaptando y modernizando varios elementos del amor cortés a las condiciones de la nueva sociedad, implantándolos en una base platónica. De los *Dialoghi* brota directamente la ideología de las novelas pastoriles. Amor, belleza y verdad son una misma cosa, pero el deseo acompaña siempre al primero; no se niega lo sensual, si bien el amor es esencial, pero no exclusivamente espiritual. El amor, por otro lado, es el alma del mundo, fenómeno cósmico, emanación divina que vuelve al lugar celestial de donde procede; la enamorada es elevada a un pedestal de nobleza y autoridad, divinizada, como, por lo demás, ya lo estaba en el amor cortés (cf. I.3D). Todo esto, de un modo u otro, es recogido en la novela pastoril, en la cual, además, es necesario un apropiado escenario, un *locus amoenus* de eterna primavera, una Naturaleza idílica y armónica, artificiosa y arquetípica. Unas palabras de Lope en su *Arcadia* revelan con claridad la falsedad de este paisaje:

De un valle se levanta el monte Ménalo, poblado de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos *un agradable lienzo de artificiosa pintura*...

Esa Naturaleza se halla íntimamente relacionada con el estado anímico de los personajes, los cuales son siempre «pastores» filósofos y cortesanos, introspectivos, dubitativos y por lo general desgraciados a causa del amor, aislados por completo de la realidad histórica y social con el fin de poder insistir con más intensidad en el aspecto emocional, el único de una novela pastoril. Todo ello en un tiempo sin tiempo, indefinido y vago.

Algún crítico tradicional ha llegado a afirmar que ninguna razón histórica justifica la aparición de la novela pastoril, a la que califica de puro *dilettantismo* estético. Tal afirmación no resiste una mínima confrontación con la realidad, pues esta novela es la respuesta literaria a las contradicciones de un momento social muy determinado, en el cual se unen varios y fundamentales temas. Se trata, para empezar, de una utopía bucólica, coincidente con otras más del Renacimiento, es decir, el retraimiento de una civilización racionalista a un mundo de ensoñación y nostálgico, como sucede también en el caso de la novela de caballerías. El contraste entre ciudad y campo —el retorno a la tierra— se inserta en esas mismas preocupaciones, que ya habíamos visto en fray Antonio de Guevara (II.1A) y de que tan abundantes muestras existen en la comedia del llamado Siglo de Oro, especialmente en la de Lope de Vega (cf. II.3B). El campo al cual se vuelve es un campo cuidadosamente idealizado, desprovisto de entorno social, delicado, armonioso, que sirve para calmar la inseguridad y el desasosiego de cortesanos, aristócratas y burgueses, en una sociedad que a pesar de todo y en buena medida es todavía agrario-señorial, y que en el caso de España está en parte dominada por los intereses ganaderos de la poderosa Mesta. La vuelta a la Naturaleza se halla en conexión con la búsqueda, inconsciente por lo general, de la armonía cósmica y la unicidad orgánica perdidas. Detalle final: las primeras novelas pastoriles españolas son obra de conversos, es decir, de marginados.

En cualquier caso, el éxito de las novelas pastoriles fue también grande: la *Diana* de Montemayor tuvo quince ediciones entre 1558-59 y 1600; ella y la de Gil Polo fueron traducidas a varias lenguas extranjeras, y como vimos, continuaron apareciendo narraciones pastoriles hasta entrado el siglo XVII. Mas como ocurrió con la novela de caballerías, también ésta hubo de enfrentarse con las violentas críticas de los moralistas y puritanos de turno, aparentemente a causa de las teorizaciones sobre el amor profano,

pero en verdad por idénticas razones que en el caso de la materia caballeresca: por manifestar la libertad creadora y las preocupaciones estrictamente humanas de sus autores, por construir mundos imaginarios sin control eclesiástico. La solución fue también similar a la buscada para los libros de caballerías tardíos: su transposición *a lo divino*. Así, el aragonés fray Bartolomé Ponce de León publicó en 1599 su *Clara Diana a lo divino*, y en 1612 Lope de Vega, celoso mantenedor del casticismo, *Los pastores de Belén*. Cerraremos el tema de la novela pastoril citando de nuevo a Cervantes, que con su *Galatea* había contribuido a la consolidación del género. Cervantes, que señala en varias ocasiones —la última poco antes de morir— su deseo no satisfecho de escribir una continuación de su libro, afirma en *El coloquio de los perros* algo que nos revela, al tiempo que su propio dilema entre idealismo y realismo, un tipo de crítica harto significativo del falso mundo pastoril. Berganza, que ha sido perro pastor, dice:

... los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que habían oído leer que tenían los pastores de los libros, porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un *Cata el lobo do va, Juanica*, y otras cosas semejantes..., y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que solas o juntas parecía no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas, ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílicas, Galateas y Dianas..., todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna...

Además de las posibilidades de ensoñación idealista que se le ofrecían al lector español del siglo xvi, la heroica y la idílica, todavía tenía otras a su alcance: las exóticas de la novela bizantina y morisca; el misticismo, en otro plano (cf. II.2B). Las llamadas novelas bizantinas son narraciones de amor y de aventuras en que la necesaria pareja sufre la desgracia de la separación y experimenta independientemente cada uno extraños y complicados avatares, que terminan siempre felizmente, con el reencuentro de los amantes. El modelo es un libro griego, *Historia etiópica*, de Heliodoro, traducido varias veces al castellano con diferentes títulos en el siglo xvi; la obra póstuma de Cervantes, *Persiles y Sigismunda* (1617) se entronca con este género, y ha podido ser

calificada como el último sueño romántico de su autor (cf., otra vez, II.3A).

Más importancia tuvieron las novelas moriscas, narraciones de asunto granadino que aparecen como última derivación de romances del siglo xv. Es la primera la *Historia de Abencerraje y la hermosa Jarifa*, de autor desconocido y conservada en cuatro versiones; la de 1565 es la más atractiva y pulida literariamente. La narración se remonta al siglo xv, y es en verdad una novela sentimental, en que la pareja de enamorados está compuesta por musulmanes, Abindarráez y Jarifa, ambos de noble familia granadina, lo cual es sin duda fundamental. Un estilo sencillo y natural envuelve la estilización idealizada de tanto moros como cristianos. Esta novela dio origen a abundantes derivaciones en prosa, verso y teatro, incluso durante el Romanticismo.

El murciano GINÉS PÉREZ DE HITA publicó en 1595 su *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes o Guerras civiles de Granada*, con una segunda parte en 1619. La primera narra los sucesos anteriores a la conquista de 1492; la segunda, la rebelión de los moriscos en tiempo de Felipe II. La panorámica de la conquista de Granada aparece desde el punto de vista musulmán; el conjunto es el de un brillante cuadro de fiestas, torneos y color local. La idealización del moro es equivalente a la del pastor. ¿Razones? En 1565, fecha de la primera novela, los moriscos no se han sublevado todavía; en 1619, fecha de la segunda, su rebelión ha sido aplastada. En uno y otro momento se siente la atracción por el mundo granadino cuando parece haber perdido toda agresividad y cuando la presencia en España de una importante minoría de costumbres diferentes sirve para proporcionar un material novelesco y poético tan de primera mano como exótico, nueva posibilidad para lanzarse fácilmente por los caminos del irrealismo.

II.1E. UN NUEVO REALISMO. «LAZARILLO DE TORMES»

A pesar de la avasalladora presencia en la literatura española del siglo xvi de toda una corriente idealista, hace también su aparición el realismo, si bien de forma un tanto periférica, y por eso mismo más significativa. FRANCISCO DELICADO, de quien bien poco se sabe —fue editor de novelas de caballerías—, publica en Ve-

necia, 1528, un curioso libro, *Retrato de la lozana andaluza*. Se trata de una novela dialogada en que la influencia de *La Celestina* —que también tuvo derivaciones teatrales— es patente. La heroína es una española, prostituta y alcahueta en Roma, y la narración una desenfadada pintura de las corrupciones e inmoralidades eclesiásticas, justificatorias del saco de 1527. Delicado afirma al final de su novela que ha escrito una «historia compuesta *en retrato*, el más natural que el autor pudo», paladina declaración de realismo, en verdad conseguido. *La lozana andaluza*, publicada en Italia, no parece haber tenido gran influencia en la Península; su mordaz anticlericalismo y su desinterés por la moral al uso debieron ser causas suficientes que impidieran su propagación. Es una muestra, y muy importante, de la literatura española escrita fuera de España durante los siglos XVI y XVII, obra de autores marginados, disidentes o huidos de los rigores inquisitoriales.

Proliferan, en cambio, en la Península misceláneas e historias cortas, anécdotas y sucedidos, de diferente categoría y alcance. El sevillano Pero Mexía (cf. II.1B) publica en 1540 una *Silva de varia lección*, y años después Luis Zapata (autor de un poema heroico sobre el Emperador, *Carlo Famoso*) su *Miscelánea*; en ambos casos, las breves narraciones son contadas con amenidad y gracia. Lo mismo ocurre en los *Coloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada, con la novedad de que aquí se incluyen, además, algunos relatos pastoriles. Juan Rufo (también poeta épico con su *Austriada*, sobre los hechos de Juan de Austria) edita ya en 1596 *Las seiscientas apotegmas*. Más importancia tiene Juan de Timoneda, autor de tres colecciones aparecidas entre 1563 y 1565, *Sobremesa y alivio de caminantes*, *El buen aviso y portacuentos*, *El patrañuelo*, en que además de las habituales anécdotas e historietas adapta varias narraciones de los *novellieri* italianos. Es interesante la definición que Timoneda hace de *patraña*, que, afirma, se traduce en toscano por *novella*:

Una fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad.

Un continuador de Timoneda es Melchor de Santa Cruz con su *Floresta española* (1574), en que incluye cuentos populares y algunas narraciones históricas, medievales y renacentistas. Será Cervantes quien poco después supere toda esta tradición elemen-

tal o traducida con sus *Novelas Ejemplares*, publicadas en 1613 (cf. II.3A).

En 1554 y en tres ciudades al mismo tiempo, Burgos, Alcalá de Henares y Amberes —lo que parece indicar que se trataba de una obra ya de algún modo conocida—, aparece un breve librito anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Se trata, simplemente, de la primera novela moderna española. Su éxito fue fulgurante; hay reediciones y continuaciones; en 1559 es incluida en el *Índice* inquisitorial y queda oficialmente prohibida su lectura; en 1573 y debido sin duda a la inutilidad de tal censura, se publica en Madrid un *Lazarillo castigado*, esto es, «expurgado», en que se han suprimido frases sueltas y dos capítulos, el IV y el V. La crítica ha intentado descubrir al autor del *Lazarillo*, pero si bien alguna de las teorías propuestas no carece de cierta base, lo fundamental es que nos hallamos ante un libro de autor converso y con ribetes erasmistas. El *Lazarillo* presenta una agresividad general contra la sociedad que recuerda muchos aspectos de *La Celestina*; abundan las irreverencias blasfemas; el anticlericalismo es una constante; se someten a revisión irónica y sañuda todos los valores establecidos... En la novelita se manejan con gran habilidad una serie de elementos folklóricos que, engarzados en la autobiografía de Lázaro de Tormes, adquieren nueva significación y sentido, a lo largo de los siete capítulos de que consta, y con un prólogo de relevancia absoluta para comprender adecuadamente el texto y la intención. Todo ello con una prosa tersa, rotunda y de una gran economía léxica.

La palabra con que se abre el prólogo del *Lazarillo* es un rotundo *yo*; el capítulo I comienza así: «Pues sepa Vuestra Merced, *ante todas cosas*, que a mí llaman Lázaro de Tormes.» Un *yo* cuyo poseedor quiere que conozcamos de modo total: «porque se tenga entera noticia de mi persona». Pero no se trata de un *yo* difuminado librescamente, se trata de *un hombre*, y ya es bastante: «...y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades». Nos hallamos ante una defensa, de típico corte humanista, de la dignidad del hombre; como se ha dicho, y no sólo de *La Celestina*, el *infrahombre* es elevado a héroe, pues Lázaro es hijo de ladrón y de mujer amancebada con un esclavo negro. Asistimos, pues, a la narración del desarrollo *total* de una personalidad, que no es en modo alguno ni lineal ni unidimen-

sional. Un elemento importante en la novela son los comentarios y «apartes» personales de Lázaro, que sirven para indicarnos que el héroe se mantiene firme —dentro de sí— ante unos condicionamientos y opiniones exteriores. Mas la historia de Lázaro es la historia de una corrupción, y esos apartes, que ocurren de forma abundante en los tres primeros capítulos, van desapareciendo progresivamente conforme el nuevo tipo de héroe avanza en su descomposición humana, es decir, en su aceptación —que será absoluta— del esquema de «valores» de su sociedad, en su integración en el sistema. La desaparición de los apartes, de los comentarios independientes de Lázaro ante una realidad y un mundo con los cuales disiente, coincide con la brevedad y esquematismo de los capítulos IV, VI y comienzo del VII, en que la narración queda reducida al mínimo. Sin duda que tras estos brevísimos episodios y tras el marginamiento de Lázaro en el capítulo V —la historia de un vendedor de bulas— algo *ha estado* sucediendo; el proceso dialéctico de Lázaro y el mundo ha continuado, pero el joven héroe, que era capaz de reaccionar ante la maldad o la estupidez por medio de sus observaciones íntimas, ha perdido ya tal aptitud. Este es exactamente el punto en que novela y protagonista cambian de dirección: Lázaro ha terminado por comprender demasiado bien un mundo que al comienzo no entendía. El capítulo VI, con ser tan corto, es el más significativo, pues es aquel en el que Lázaro manifiesta sin ambages su deseo, nunca confesado antes de ahora, de integrarse en el sistema de mitos de la época, comenzando por lo más exterior: jubón, sayo, capa y espada, «para me vestir muy honradamente de la ropa vieja». Lázaro ha sido asimilado y precisamente en el violento contraste de esa asimilación —es decir, corrupción— del personaje y del punto de vista del autor radica la verdadera talla de éste. Aquí es donde se funden los dos planos de la novela llamada *Lazarillo de Tormes*, el del héroe y el del autor. Corrupción e integración son totales, así como la destrucción del yo. Corrupción en la cual participan en mayor o menor grado todos los personajes del libro, incluido el *Vuestra Merced* del prólogo y del capítulo final, a quien Lázaro dice enviar la obra:

Teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y *amigo de Vuestra Merced*..., procuró casarme con una criada suya.

Al implicar a *Vuestra Merced* en su mundo, Lázaro señala algo fundamental: todos somos culpables. La ironía destructiva es así absoluta. Mas veamos cómo ha sido posible llegar a ella.

Lazarillo plantea de forma irremediable el problema de la realidad frente a la apariencia, conflicto que se presenta inserto en el enfrentamiento dialéctico del yo con el mundo exterior, como ya ocurría en el *Libro de Buen Amor*, en el *Romancero* y en *La Celestina* (cf. I.2B; I.3C; I.3F). No es casual que el primer pensamiento de tipo moral que aparece en la novela, al tiempo que también el primer *dije entre mí* de *Lazarillo*, sea el siguiente:

¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mesmos!

La realidad es así únicamente comprensible a través del yo, lo cual contribuye a enmarcar el *Lazarillo* dentro de un esquema de pensamiento humanista y erasmista. Gracias a la existencia del yo, los valores de la sociedad y del sistema dominante son sometidos a una crítica corrosivamente irónica. Asistimos a la destrucción de los mitos, y terminaremos por ver, en un rasgo de genialidad perversa, cómo Lázaro acaba por aceptarlos e integrarse en ellos.

Estamos, pues, muy lejos del mundo idealizado del garcilasismo, de la novela pastoril o caballeresca, de la mística; si hay que buscar un modelo para el *Lazarillo*, éste no es otro, como se dijo más arriba, que *La Celestina*, y ello solamente en parte. La obsesión genealógica y la nobleza, el honor, la limpieza de sangre, la valentía y el militarismo, la justicia, el amor, la amistad, la caridad, la religiosidad, todo es sometido a maligna desmitificación. Recuérdese, en efecto, el comienzo:

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nascimiento fue dentro del río Tormes...

No se trata, sin más, de una destrucción por parte del anónimo autor del idealismo caballeresco por la vía del rebajamiento realista que supone presentar un nuevo tipo de héroe, perteneciente a la más baja extracción social, sino que, además, tal acción supone, por el mero hecho de plantearla así, el socavamiento de uno de los mitos más establecidos del sistema, utilizando algo que

puede llamarse la antigenealogía. En cuanto al honor, todo el capítulo III, el del escudero, es una consciente y maligna ironización acerca de este mito, expuesto ambivalentemente con la perspectiva del hidalgo y de su criado Lázaro. El primero dirá:

Las cosas de la honra, en que el día de hoy está todo el caudal de los hombres de bien...

Y Lázaro:

¡Oh, señor, y cuántos de aquestos debéis Vos tener por el mundo derramados, que padescen por la negra que llaman honra lo que por Vos no sufrirán!

La vaciedad, el ridículo, la obsesión por el qué dirán, la utilización irónica de fórmulas ritualizadas, es lo único que queda claro acerca del honor de los hidalgos, más allá de posibles simpatías y condescendencias por parte de Lázaro. Y no se olvide, por si fuera poco, cómo termina el capítulo, con lo que se ha llamado muy apropiadamente «deshonrosa fuga», que Lázaro subraya con amargura:

Los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fue así, mas que mi amo me dejase y huyese de mí.

Hay más: la presencia en la fantasmal casa del no menos fantasmal hidalgo de acreedores y agentes de la justicia, que se disputan violentamente los escasísimos bienes dejados tras sí por el prófugo. La desmitificación de los valores heredados, de la «hidalguía», alcanza así su punto máximo. Lo mismo ocurre con el vídrioso tema de la limpieza de sangre; a los orígenes más que vulgares de Lázaro se añade la nota infamante en aquella España de la madre amancebada con un esclavo negro y la existencia del hermanastro de aquél, «un negrito muy bonito»; el capítulo III, el del hidalgo, presenta como era de esperar nuevas referencias al tema, con la obsesión del escudero por unas formas externas de limpieza que sin duda implican algo más que una mera preocupación por el aseo.

Los valores de la vida militar aparecen en la novela entre la frialdad y la ironía: el padre de Lázaro, ladrón confeso, atormentado y desterrado, tuvo razones obvias para incorporarse a una expedición militar del Emperador como acemilero de un caballero,

«y con su señor, como leal criado, fenesció su vida». El correlato habitual del militarismo, la valentía, tampoco parece funcionar en el *Lazarillo*; el héroe deja bien pronto el servicio de un alguacil (cap. VII):

Por parecerme oficio peligroso, mayormente que una noche nos corrieron a mí y a mi amo a pedradas y a palos unos retraídos; y a mi amo, que esperó, trataron mal, mas a mí no me alcanzaron.

Tampoco queda muy bien parada la justicia; además del episodio en que el alguacil y el escribano que vienen a embargar la casa del hidalgo «tuvieron gran contienda y ruido» con los acreedores, en el capítulo V el buldero y autor de falsos milagros organiza junto con un alguacil un truco en verdad ingenioso para engañar y sacar el dinero a toda una crédula comarca.

En el *Lazarillo* no existen tampoco ni el amor ni la amistad, excepción hecha, y ello no precisa de más comentario, del negro Zaide, amante de la madre de Lázaro y ladrón por su amor, como declara el texto. Así, Lázaro decide casarse con la criada y amante del arcipreste toledano por motivos en que el amor no figura en absoluto:

... procuró casarme con una criada suya. Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor, acordé de lo hacer. Y así, me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido, porque allende de ser buena hija y diligente, servicial, tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda.

Solamente después de esto es cuando el héroe podrá afirmar cínicamente, hablando de su mujer, «que es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí». En cuanto a la amistad, que brilla por su total ausencia en las relaciones de Lázaro con los demás personajes, solamente al final del libro consta una referencia, en que el concepto aparece siniestramente deformado. Ante las insinuaciones que se le hacen a Lázaro acerca de la honestidad de su mujer, responde:

Mirá, si sois amigo no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por amigo al que me hace pesar.

Sobre la religiosidad, baste señalar que en el panorama de la España Imperial que traza el autor del *Lazarillo*, la Iglesia, sus

representantes y los fieles quedan todos muy mal parados; el siniestro *ménage-à-trois* con que se cierra el libro parece resumir toda una posición ideológico-religiosa. Hay algo, con todo, más importante que la mera sátira anticlerical. Se ha dicho que Lázaro identifica lo bueno con lo material; ahora bien, todo lo que para el héroe puede ser bueno es en realidad intrínsecamente perverso. Si como dice Lázaro, Dios es el responsable de todo ello, la cosa puede resultar tan inquietante como peligrosa. Basten algunos ejemplos. La madre de Lázaro al recomendar a su hijo a su primer amo, el ciego, «confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre»: sabido es el final de ambos. Afirma Lázaro sobre el mismo ciego que «después de Dios, éste me dio la vida, y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir». La trampa final que Lázaro tiende al ciego tiene éxito «porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento (fue por darme dél venganza)», verdadera aberración en cuanto a la participación divina en los planes del niño. Lázaro llega a conocer al arcipreste de Toledo y así a su total corrupción porque, como él dice,

quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa... en el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced.

Dios es, pues, invocado por el héroe, y le ilumina, en los momentos decisivos de su vida, una vida que sabemos muy bien cómo es, qué curso sigue y cómo termina. Un Dios que aparece así al mismo nivel que el resto de los mitos establecidos, y tan cosificado, a fin de cuentas, como el mismo Lázaro de Tormes es cosificado por los demás.

Pues la verdad es que Lázaro identifica lo bueno con lo material. A una cosmovisión idealista, con los mitos y valores aceptados cotidianamente falseados, Lázaro parece oponer una concepción muy concreta y materialista de la vida. Hay que sobrevivir, y más que eso, hay que triunfar. La vida de Lázaro está marcada desde la infancia por algo elementalmente brutal: el hambre, que aparece obsesivamente, una y otra vez, en la novela. De ahí la importancia del dinero y el papel que tiene la avaricia; si el ciego tenía «mil formas y maneras para sacar el dinero», el cura de Maqueda (cap. II),

cuando al ofertorio estábamos, ninguna blanca en la concha caía que no era dél registrada: el un ojo tenía en la gente y el otro en mis manos. Bailábanle los ojos en el casco como si fueran de azogue...

El escudero no sabemos si fuese o no generoso, pues no tenía un ochavo y en eso radicaba su problema; el buldero hace sus negocios «a lo divino», obteniendo sabrosas ganancias...

El autor del *Lazarillo* ha puesto al descubierto lo que se oculta tras una fachada aparentemente armoniosa, presentándolo irónica y acuciantemente: la realidad de la textura de la vida española de mediados del siglo XVI se ofrece ante nosotros de forma descarnada y cruel. En el juego entre realidad y apariencia, continuo en el libro, el punto máximo lo constituye el capítulo VII. Lázaro de Tormes, que ha intentado mantener su integridad personal e íntima ante las presiones exteriores, comprende, por fin, que no hay solución. Para sobrevivir, mantenerse a flote en su sociedad, ser alguien exteriormente, entiende que, atrapado en el dialéctico juego de realidad y apariencia, ésta es la que predomina sin remedio, hasta el punto de usurpar el papel de la primera y convertirse así en la única «verdad». Una buena dosis de cinismo es imprescindible, así como el renunciar al *yo*, a la dignidad personal. Hay que tener la clarividencia y astucia suficientes para darse cuenta de que vivir en el sistema impuesto monolíticamente significa aceptar, con plena consciencia, esa disociación del ser y del existir, la fragmentación interior, la alienación, en suma. Y Lázaro comprende. Las explicaciones del arcipreste acerca de la moralidad de la mujer del héroe terminan con un consejo de regusto claramente oportunista:

Por tanto, no mires a lo que puedan decir, sino a lo que te toca, digo a tu provecho.

Lázaro ha comprendido cuáles son las reglas del juego. La principal se llama deshumanización.

Y la deshumanización, la progresiva destrucción de la personalidad y de ese ostentoso *Yo* con que se abre el libro, todo ello sigue una marcha paralela a la de la petrificación de los mitos del casticismo y a la de la construcción de una sociedad cada vez más alienante y de un Estado cada vez más burocratizado y omnipresente, el cual deja escaso —o ninguno— margen para la salvación de la persona. El Estado moderno, el Imperio cesáreo y sacro, se

alza todopoderoso y avasallador. Ese paralelismo de signo contrario (hundimiento de la integridad personal; ascenso del gigantismo imperial) consta bien a las claras en el famoso párrafo final del *Lazarillo*, majestuoso final que aparece inmediatamente después de la cínica descripción de la total corrupción del héroe, y que eleva la novela a cimas de perversidad difícilmente igualables:

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna.

Lo fundamental es notar que en el *Lazarillo de Tormes* convergen actitudes conversas y erasmistas, las consecuencias del aplastamiento de la rebelión de los comuneros y el conocimiento de una realidad socio-económica poco halagüeña —a pesar de un cegador brillo externo.

Una defensa de la dignidad del hombre, un análisis de la ya petrificada mitología castiza, un planteamiento del conflicto entre individuo y mundo exterior y de poderosos y débiles, un enfrentamiento dialéctico en que la persona es progresivamente corrompida y fragmentada, un punto de vista materialista y pesimista de las relaciones y de la vida humanas; la insoslayable realidad de una sociedad dividida en clases, una crítica desesperada de todo ello y un final impresionante, en que el héroe es plenamente consciente de su derrota íntima y de su aniquilamiento ante fuerzas superiores a él mismo, mas —y esto es lo terrible— creadas por el propio hombre en cuanto hacedor y hechura de las estructuras sociales. El Estado Imperial exige una entrega absoluta, lo que significa también una deshumanización de igual calibre. Por ello, Lázaro de Tormes, que ya lleva espada al cinto, una vez obtenido su puesto de pregonero en Toledo se siente «en la cumbre de toda buena fortuna». Se trata de un *oficio real*, conseguido por medios que Lázaro calla pero que podemos imaginar: «con favor que tuve de amigos y señores». El sabe «que no hay nadie que medre, sino los que le tienen», y sin duda conoce bien el dicho de su época: *Iglesia, mar o casa real*.

Lázaro no sólo ha sido asimilado por el sistema, sino que se ha convertido en pieza, por mínima que sea, de la ingente, gigan-

tesca maquinaria del Estado y de su ideología. El de pregonero era trabajo infamante, al mismo nivel que el de verdugo, y era también el único *oficio real* accesible a los conversos. Lázaro es así capaz, al final de su narración, de plantear el espectacular paralelo entre su propia persona y la pieza que corona el sistema, el emperador. No se trata, como muchas veces se ha dicho, de que el *Lazarillo* sea una anticrónica: es la crónica *real* de toda una sociedad. También se ha dicho que las novelas picarescas traicionan el secreto del mundo. *Lazarillo de Tormes* traiciona únicamente el secreto del Imperio. Es, en efecto, la novela de la desmitificación del Imperio.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA *

II.1. EL IMPERIO Y SUS CONTRADICCIONES

a) *Historia y sociedad*

Cadenas y Vicent, Vicente: *El saco de Roma de 1527 por el ejército de Carlos V* (Madrid, 1974).

Carande, Ramón: *Carlos V y sus banqueros*, 3 vv. (Madrid, 1965-1967).

* Castro, Américo: *Aspectos del vivir hispánico* (Madrid, 1970).

* —: *De la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972, 3.^a).

Chaunu, Pierre: *La España de Carlos V*, 2 vv. (Barcelona, 1977).

* Domínguez Ortiz, Antonio: *Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos, 1571-1660* (Barcelona, 1973).

* Elliott, J. H.: *La España imperial, 1479-1716* (Barcelona, 1968).

Fernández Alvarez, Manuel: *La sociedad española del Renacimiento* (Madrid, 1974, 2.^a).

* García de Proodian, Lucía: *Los judíos de América* (Madrid, 1966).

Guilarte, Alfonso M.: *El régimen señorial en el siglo XVI* (Madrid, 1962).

* Hamilton, J.: *American Treasure and the Price Revolution in Spain, 1501-1650* (Cambridge, Massachussetts, 1934).

* Klein, Julius: *La Mesta* (Madrid, 1936).

Lapeyre, Henri: *Carlos V* (Barcelona, 1972).

* En las presentes bibliografías, un asterisco indica que la obra así señalada se ocupa no sólo de la época en que se incluye, sino también de otras posteriores.

- * Larraz, José: *La época del mercantilismo en Castilla, 1500-1700* (Madrid, 1963).
- * Liebman, Seymour B.: *The Jews in New Spain* (University of Miami Press, 1970).
- * Lynch, John: *España bajo los Austrias, I* (Barcelona, 1968).
- Maravall, José Antonio: *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (Madrid, 1960).
- : *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna* (Madrid, 1963).
- Pérez, Joseph: *La révolution des Comunidades de Castille, 1520-1521* (Burdeos, 1970).
- Ríos, Fernando de los: *Estado e Iglesia en la España del siglo XVI* (Madrid, 1928).
- * Vilar, Pierre: *Crecimiento y desarrollo* (Barcelona, 1964).

Los libros de Domínguez Ortiz y Elliot son básicos para una visión de conjunto de la España Imperial, más incisivo el segundo de ellos. Los aspectos económicos han sido tratados a diverso nivel; Hamilton, en su viejo trabajo de 1934, echó las bases de la futura historiografía económica sobre el «Siglo de Oro», al tratar del impacto de la explotación de los metales preciosos de América; el tradicionalista Larraz ha trazado, sin embargo, un buen panorama del precario mercantilismo español de la época, todo lo cual y mucho más ha sido tratado en profundidad por P. Vilar en una serie de artículos absolutamente imprescindibles incluidos en su libro de 1964. Klein es el historiador de la Mesta, la gran asociación ganadera que desde la Edad Media mediatizó la economía castellana. La emigración clandestina de judíos y conversos a la América española ha sido estudiada por García de Proodian y más ajustadamente por Liebman. Fernando de los Ríos trató en su viejo libro de 1928 —de modo genérico, pero sugerente— del papel de la Iglesia en la estructura del Estado imperial. Las obras de Américo Castro, en fin, constituyen utilísimos trabajos sobre la vida española de la Edad Conflictiva en sus diversos aspectos, siempre en torno al tema casticista de la limpieza de sangre antisemita. Castro, en efecto, llamado «mitoclasta nacional», ha renovado definitivamente la visión y los conceptos tradicionalmente establecidos acerca del «Siglo de Oro», en obras imprescindibles y susceptibles, con todo, de modificación y profundización.

De suma utilidad son los estudios generales de Lynch y Lapeyre, así como el de Fernández Álvarez sobre la estructura social del «Renacimiento» español; Guillarte, por su lado, trata de la supervivencia del régimen señorial, lastre que habrá de durar hasta las liberales Cortes de Cádiz (1812). El estudio que Maravall hace del pensamiento político de la época se resiente todavía de ciertas concepciones tradicionales de su autor, mientras que en la investigación que hace del movimiento comunero ofrece tesis interpretativas probablemente arriesgadas; más ajustado y profundo es el monumental libro de Pérez, imprescindible para conocer la composición social de los comuneros, sus conflictos con la nobleza, sus programas políticos. La clásica obra de Carande es también imprescindible para la problemática económica del imperio carolino y el proceso de acumulación de poder de los banqueros que financiaron las guerras y empresas de Carlos V.

b) *Literatura*

II.1A. LITERATURA Y ERASMISMO: LA UTOPIA HUMANISTA

- Abellán, José Luis: *El erasmismo español. Una historia de la otra España* (Madrid, 1976).
- Bataillon, Marcel: *Erasmo y España* (México, 1966, 2.^a).
- * Blecua, José Manuel: *Imprenta y poesía en la Edad de Oro* (Barcelona, 1965).
- * Chevalier, Maurice: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1976).
- Gibbs, J.: *Vida de fray Antonio de Guevara* (Valladolid, 1960).
- Gillet, Joseph E.: *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance* (Filadelfia, 1961).
- Montesinos, José F.: Introducción a su ed. del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (Madrid, «Clásicos Castellanos», vol. 89).
- : *Ibid. Diálogo de Mercurio y Carón* (*ibid.*, vol. 96).
- Reckert, Stephen: *Gil Vicente. Espíritu y letra* (Madrid, 1977).
- * Ricart, Robert: *Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo en los siglos XVI y XVII* (México, 1958).
- * Rodríguez-Moñino, Antonio: *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro* (Barcelona, 1976).
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «Las Cortes de la Muerte, obra erasmista», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 266-279.
- Saraiva, Antonio J.: *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (Lisboa, 1965, 2.^a).

El erasmismo español ha sido exhaustivamente estudiado por Bataillon en su definitivo libro, fuente de todo trabajo posterior sobre el tema. El muy reciente de Abellán resume y actualiza ciertos aspectos del anterior, en una línea ideológica coincidente con la tesis liberal de «las dos Españas». El de Ricart es un excelente panorama de la conflictividad religiosa del «Siglo de Oro», centrado en la figura de Juan de Valdés. El resto de lo incluido en esta sección son diferentes aproximaciones críticas, de diverso valor, a varios autores erasmistas peninsulares.

Blecua y Rodríguez-Moñino se ocupan del interesante tema sociológico-literario de la transmisión poética en la época, tanto a través de la imprenta como oralmente, asunto en que insiste Chevalier.

II.1B. HUMANISTAS, FILÓLOGOS, HISTORIADORES

- * Bahner, Werner: *La lingüística española del Siglo de Oro* (Madrid, 1966).
- Bataillon, Marcel: *Estudios sobre Bartolomé de las Casas* (Barcelona, 1976).
- Bonilla y San Martín, A.: *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, 3 vv. (Madrid, 1929).
- Castro, Américo: «Fray Bartolomé de las Casas o Casaús», *Cervantes y los casticismos españoles* (Madrid, 1966), 255-312.
- : «Sobre lo precario de las relaciones entre España y las Indias», *ibid.*, 313-338.

- Comas, Juan: «Fray Bartolomé, la esclavitud y el racismo», *Cuadernos Americanos*, XXXV, 2 (1976), 145-152.
- Fernández Retamar, Roberto: «Contra la leyenda negra», *Casa de las Américas*, XVI, 99 (1976), 28-41.
- Le Riverend, Julio: «Problemas históricos de la conquista de América. Las Casas y su tiempo», *Casa de las Américas*, XV, 85 (1974), 4-15.
- Lope Blanch, Juan M.: Introducción al *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés (Madrid, 1969).
- Menéndez Pidal, Ramón: *La lengua de Cristóbal Colón* (Buenos Aires, 1942).
- : *El padre Las Casas. Su doble personalidad* (Madrid, 1963).
- Monsegú, B. G.: *Filosofía del humanismo en Juan Luis Vives* (Madrid, 1961).
- Ortiz, Fernando: «La 'leyenda negra' contra fray Bartolomé», *Cuadernos Americanos*, XI, 5 (1952), 146-184.
- Otero, Carlos P.: «Descartes *avant la lettre*: Huarte de San Juan», *Introducción a la lingüística transformacional* (México, 1970), 22-31.
- : «Lancelot *avant la lettre*: Sánchez de las Brozas», *ibid.*, 32-39.
- : «España es diferente», *ibid.*, 56-59.
- Zavala, Silvio: «¿Las Casas, esclavista?», *Cuadernos Americanos*, III, 2 (1944), 149-154.

En el libro de Bataillon citado en II.1A se hallarán también abundantes datos y referencias a los humanistas, filólogos e historiadores del siglo XVI. Un estudio de conjunto, tan monumental como tradicional y anticuado en más de un aspecto es el de Bonilla y San Martín; sobre Vives, mucho más centrado y correcto es el moderno de Monsegú. Acerca de los filólogos, Bahner es autor de un libro panorámico en ocasiones curiosamente convencional, criticado agudamente por Otero, autor, por su parte, de tres importantes y renovadores artículos, por ejemplo el titulado «España es diferente», sobre Nebrija y sus seguidores casticistas. Sobre los historiadores, la bibliografía suele girar en torno a la polémica del padre Las Casas. Destacan, en este sentido, los estudios de Bataillon y Américo Castro (este último centrado en los orígenes conversos del «apóstol de los indios»), y son de gran utilidad los trabajos de Comas, Le Riverend, Ortiz y Zavala. Es absolutamente fundamental el del cubano Fernández Retamar, que yendo más allá de un simple análisis de la figura de Las Casas traza un cuadro admirable por su rigor y precisión científicas no sólo de la conquista y colonización de América, sino de la Historia de España, criticando apropiadamente las diferentes «leyendas negras» y explicando éstas de acuerdo con los intereses creados de los colonialismos europeos en conflicto con el español. Frente a todo lo anterior destaca el lamentable libro de Menéndez Pidal (1963), feroz ataque contra la figura de Las Casas, en una línea consecuente con el tradicionalismo conservador y germanista de su autor.

II.1C. LA POESÍA GARCILASISTA: SONETOS, AMOR Y SOCIEDAD

- * Alonso, Dámaso: *Poesía española* (Madrid, 1976, 5.^a).
- Arce de Vázquez, Margot: *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI* (Río Piedras, 1961, 2.^a).

- * Fucilla, José G.: *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid, 1960).
- Lapesa, Rafael: *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid, 1968, 2.^a).
- * Matthews, Geoffrey M.: «Sex and the Sonnet», *Essays on Criticism*, II (1952), 119-137.
- Morreale, Margherita: *Castiglione y Boscán. El ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vv. (Madrid, 1959).
- Rivers, Elías L.: *La poesía de Garcilaso* (Barcelona, 1974).

Los estudios sobre Garcilaso y el garcilasismo insisten en los aspectos formalistas, descriptivos y de orígenes y fuentes. En este contexto es importante el libro de Fucilla, y en un plano más historicista, el de M. Morreale. De utilidad y gran dignidad crítica son las páginas que Dámaso Alonso dedica a Garcilaso en su *Poesía española* (páginas que, al propio tiempo, revelan las limitaciones de la estilística), así como las monografías de Lapesa y M. Arce. El formalismo extremo brilla en el libro de Rivers. El artículo de Matthews es un imprescindible análisis del significado social e ideológico del soneto en la sociedad «renacentista» y post-«renacentista», análisis ampliamente aprovechado en la presente *Historia*.

II.1D. LA NARRATIVA IDEALISTA

- * Avalle-Arce, Juan Bautista: *La novela pastoril española* (Madrid, 1975, 2.^a).
- Burke, James: *History and Vision. The Figural Structure of the Libro del Cavallero Zifar* (Londres, 1972).
- * Carrasco, Soledad: *El moro de Granada en la literatura* (Madrid, 1956).
- Krauss, Werner: «La novela pastoril española», *Eco*, 138-139 (1971), 650-697.
- Leonard, Irving A.: *Los libros del conquistador* (México, 1953).
- López Estrada, Francisco: *Los libros de pastores en la literatura española*, I, *La órbita previa* (Madrid, 1974).
- * Palomo, Pilar: *La novela cortesana. Forma y estructura* (Barcelona, 1976).
- Pierce, Frank: Prólogo a su ed. del *Amadís de Gaula* (Boston, 1976).
- Ruiz de Conde, Justina: *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías* (Madrid, 1948).
- * Thomas, H.: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas* (Madrid, 1952).

El libro de Avalle-Arce ha sido, hasta muy recientemente y en la práctica, el único de conjunto sobre la novela pastoril, asunto estudiado ahora más ampliamente por López Estrada en obra todavía en curso de publicación. Ambos, si bien utilísimos por centrar de modo adecuado el papel del género en su época, y si bien aportan sugerencias esclarecedoras, son libros eclécticos; por el contrario, el artículo de Krauss es un análisis marxista de conclusiones, con todo, poco elaboradas, al ligar el desarrollo de la novela pastoril con el de la poderosa Mesta sin datos muy concretos. Acerca de la novela cortesana, P. Palomo ha hecho un estudio estructuralista; sobre la morisca (y la figura del «moro» como héroe en general), existe el ya anticuado libro de S. Carrasco. Y sobre la novela de caballerías, aparte de un

excelente estudio de Burke sobre el *Zifar*, la primera del género indígena, son de utilidad la monografía de Thomas y la introducción de Pierce al *Amadís*. J. Ruiz de Conde, en un viejo estudio, trata del tema tan característico del matrimonio secreto y del amor en la novela de caballerías, pero sin llegar a conclusiones histórico-sociales apropiadas. Leonard es autor de un fascinante trabajo sobre las lecturas de los conquistadores de América, entre las que figuraban de modo preponderante los libros de caballerías, utilizados incluso como término de comparación por los españoles a la hora de describir las maravillas recién descubiertas del Nuevo Mundo.

II.1E. UN NUEVO REALISMO. «LAZARILLO DE TORMES»

Bataillon, Marcel: *Novedad y fecundidad en el Lazarillo de Tormes* (Madrid, 1968).

Gilman, Stephen: «The Death of Lazarillo de Tormes», *Publications of the Modern Languages Association of America*, LXXXI (1966), 149-166.

* Lázaro Carreter, Fernando: *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (Barcelona, 1972).

* Molho, Maurice: *Introducción al pensamiento picaresco* (Salamanca, 1972).

* Monte, Alberto del: *Itinerario de la novela picaresca española* (Barcelona, 1971).

* Rico, Francisco: *Introducción a La novela picaresca española*, I (Barcelona, 1967).

—: *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona, 1973, 2.^a).

Rodríguez-Puértolas, Julio: «Lazarillo de Tormes o la desmitificación del Imperio», *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona, 1976), 173-199.

Talens, Jenaro: *Novela picaresca y práctica de la transgresión* (Madrid, 1975).

Tierno Galván, Enrique: «¿Es el Lazarillo un libro comunero?», *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, 20-23 (1958), 217-220.

—: *Sobre la novela picaresca y otros escritos* (Madrid, 1974).

Windler, Victoria C.: «Alienación en el Lazarillo de Tormes», *Estudios Filológicos*, VIII (1972), 225-253.

Estudios de suma utilidad para situar apropiadamente el *Lazarillo de Tormes* en el ámbito picaresco y en el cultural de su época, así como para aspectos varios de su estructura narrativa son los de Bataillon, Lázaro Carreter, Molho y Rico; el de A. del Monte, en una línea historicista-sociológica más radical, puede servir a modo de puente para un segundo grupo de estudios, iniciado por Gilman en un fundamental artículo, necesitado, pese a todo, de ajustes y revisión que supere su excesiva limitación psicologista-existencialista. Tierno Galván sugiere la filiación comunera del autor del *Lazarillo*, y ya de modo más claro, Talens explica la picaresca dentro de una conciencia de lucha de clases. Windler lleva al *Lazarillo* el concepto marxista de alienación y, en fin, Rodríguez-Puértolas, recogiendo muchas de las citadas aproximaciones, hace una interpretación general del *Lazarillo* en la línea de la presente *Historia*.

II.2. DEL HUMANISMO A LA MÍSTICA

Nota Introductoria

- 2A. Los dos Luises o la derrota del Humanismo. El caso de Herrera.
- 2B. La mística: entre el individualismo y la teocracia.
- 2C. El prelopismo reaccionario.

Bibliografía básica.

II.2. DEL HUMANISMO A LA MÍSTICA

NOTA INTRODUCTORIA

En 1556 comienza a gobernar Felipe II. Su reinado se inicia gloriosamente, con la victoria de San Quintín sobre las armas francesas (1557), pero también, y ello será sintomático, con una suspensión de pagos por parte de las finanzas del Estado, expediente al que ya había acudido Carlos V en momentos de apuro. Significativamente, tres bancarrotas señalan el reinado del *Rey Prudente*: en sus principios, en su cenit y en sus finales (1557, 1575, 1596). La tónica queda patente en los primeros años. Entre 1558 y 1559, en efecto, se producen los siguientes hechos, reveladores y significativos: prohibición de importar libros sin la oportuna licencia, llegándose incluso a la pena de muerte para los contraventores; prohibición para los españoles de estudiar en universidades extranjeras; proceso del arzobispo Carranza, viejo erasmista; liquidación de protestantes en Valladolid y Sevilla. Los años siguientes verán otras medidas de idéntico tenor: 1562, nueva liquidación de herejes sevillanos; 1572, detención de fray Luis de León; 1583, aparición de un exhaustivo *Indice* de libros prohibidos; 1584, complementación del anterior con el *Indice Expurgatorio*, en que se ordena la mutilación y censura de otras obras, y proceso del humanista Sánchez de las Brozas... Se abre así la larga y castiza época de la llamada Contrarreforma y del Concilio de Trento, definida también como la época de la reacción ortodoxo-nacionalista, símbolo de la cual —admitido por tirios y troyanos— es el monasterio de El Escorial, terminado en 1563. El Imperio es ya un Imperio teocrático, en el cual será posible, años después, que Calderón monte todo un auto sacramental sobre un concepto expresado claramente en su título, *A Dios por razón de*

Estado, auto que termina apoteósicamente con estas palabras, recitadas a coro por los personajes:

todos, diciendo otra vez
que debe el ingenio humano
llegarlo a amar y creer
por razón de Estado, cuando
faltara la de la Fe.

La todopoderosa Inquisición corona eficazmente el sistema político-social, en el cual los mitos del casticismo (limpieza de sangre, honor, valentía) son creídos obsesivamente. El propio Felipe II dirá, por ejemplo, que «todas las herejías que ha habido en Alemania, Francia, España, las han sembrado descendientes de judíos». Conviene tener en cuenta que el poder y las prácticas inquisitoriales no deben medirse exactamente por las estadísticas de los ajusticiados o atormentados, sino por algo mucho más sutil e inmaterial como es la inseguridad e intranquilidad creada por el Santo Oficio entre los españoles; un proverbio dirá, escuetamente: *Con la Inquisición, chitón*. Y un intelectual como el jesuita Juan de Mariana —autor de un famoso tratado, *De Rege*, en que se defiende el tiranicidio en casos justos y se propugna lúcidamente una limitación de la autoridad real—, lo explicaba del siguiente modo:

lo más grave era que aquellas pesquisas secretas les quitaban la libertad de oír y hablar entre sí, por tener [la Inquisición] en las ciudades, pueblos y aldeas personas a propósito para dar aviso de lo que pasaba.

No es extraño que en 1602 el padre Mariana cayera, a su vez, en las garras de los defensores a ultranza del sistema.

Característica básica y necesaria del Imperio Teocrático es su absolutismo y centralización progresiva: las Cortes se transforman en entidades vacías y sin fuerza; en 1591-92, los fueros y libertades de Aragón son brutalmente suprimidos, tras ser ahogada en sangre una revuelta popular y regionalista. La burocracia ascendente, centralizada también en la persona del rey, contribuye a la deshumanización de las relaciones entre Estado y súbditos. Las guerras son continuas. La sublevación de los Países Bajos comienza en 1565 y hasta 1648 no será reconocida la independencia de Holanda. Otro problema al parecer insoluble es el del Imperio

Turco: la victoria de Lepanto, en 1571, fue tan fulgurante como de escasos resultados prácticos. Además de con Francia, el verdadero conflicto es con Inglaterra, que en 1585 ocupa y saquea Vigo y en 1596 Cádiz. La Armada llamada *Invencible* y su fracaso de 1588 muestra con claridad el comienzo de un fin que será tan costoso como largo. La guerra de los moriscos granadinos, iniciada en 1568, no terminará hasta dos años después con el aplastamiento de la sublevación; el próximo, heroico vencedor de Lepanto, Juan de Austria, será el debelador de la inquieta minoría musulmana. Este esbozo de grandes sucesos quedaría incompleto si no se mencionase que en 1580 Felipe II se anexiona Portugal, con lo cual se redondea la unidad peninsular, si bien efímeramente.

Las guerras tienen varios resultados inmediatos: la despoblación del campo y de algunas ciudades importantes, el aumento progresivo de los impuestos, la crisis de la hacienda nacional. Pero sería injusto achacar a las guerras permanentes toda la responsabilidad de una tal situación. La realidad es que España ofrece el caso único en la Historia de un país imperialista que lejos de enriquecerse con la explotación colonial, llega a la bancarrota y a la miseria. Se ha hablado, no sin sarcasmo, de «economía a lo divino». La plata de América, sobre la que se asienta todo el sistema de aquel Imperio teocrático, no sirvió para crear fuentes de riqueza, industrializar el país o formar una burguesía. Industria y comercio son mirados con sospecha por la clase dominante y quienes ejercen tales menesteres, considerados automáticamente como conversos o judíos. Por otra parte, la aristocracia medra sin necesidad de invertir sus capitales debido a la supervivencia de una economía agrario-señorial; nobles y religiosos proliferan: de 1520 a 1598, los títulos españoles pasan de treinta y cinco a más de cien; en tiempos de Felipe III, los veinticinco grandes de Carlos V se han convertido en cincuenta; el acceso a la hidalguía, por lo demás, supone la exención de impuestos. Así pues, el *metal indiano* entra por Cádiz, cae en emprendedoras manos extranjeras que desarrollan Europa y exportan a España lo que ésta no ha sabido ni querido fabricar. Tiempo después, Quevedo dirá en conocidos versos lo que ocurre con el dinero de América:

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir a España,
y es en Génova enterrado.

En 1569 ve la luz la gran obra crítica de Tomás de Mercado, *Summa de tratos y contratos*, en la cual se analiza el fenómeno con lucidez innovadora para la historia de la economía. Y ya antes, entre 1557 y 1559, Martín de Azpilcueta y Luis Ortiz, analizando también las causas de las deudas, la inflación, las fugas de oro y plata y la excesiva importación de manufacturas, proponían la necesidad de aumentar la productividad de la industria castellana. A lo largo de estos años se oye ya la queja recogida en un memorial de 1588: los europeos, se lamentan los castellanos, «nos tratan como a indios». Es decir: nos quitan plata y oro; nos venden baratijas; se benefician para su desarrollo del creciente subdesarrollo peninsular. Así, España, con la explotación de su Imperio, contribuye ampliamente a los orígenes del capitalismo europeo; pero sólo en cuanto exportadora de capital.

Inflación, miseria de las clases populares, decadencia de la productividad, quiebra de los financieros castellanos, inestabilidad crónica de Sevilla y represión ideológica interna, significan, pues, en estos años, la liquidación, por el momento, de una posible burguesía castellana y, por lo tanto, la imposibilidad de una auténtica cultura humanista. La relación entre factores al parecer tan diversos se aclara todavía más si tenemos en cuenta que, como se ha dicho, hay un lazo indiscutible entre las manifestaciones espirituales reformistas que fueron sofocadas a mediados de siglo y el área de máxima prosperidad y cultura dibujada por el eje Burgos, Valladolid, Toledo, Sevilla.

No es, pues, de extrañar que haya podido hablarse de la crisis española de los años sesenta. Son los años en que se operan fracturas y cambios de signo fundamentales en la producción literaria, ya que entre 1550 y 1570 se cierra una visión del mundo con censuras y persecuciones inseparables de las crisis políticas, militares y socio-económicas.

Contra esta idea de la cerrazón ideológica (caballo de batalla de los liberales del siglo XIX) ha solido aducirse para demostrar la alta calidad de la «ciencia» española, por lo menos desde los tiempos de Menéndez Pelayo, además de una larga lista de teólogos, datos como, por ejemplo, el que en Salamanca se enseñase el sistema heliocéntrico desde 1561 (en su primera versión, *Commentariolus*, 1530, había sido aprobado por el Papa Clemente VII); pero hemos de recordar, por una parte, que se enseñaba como hipótesis y de manera alternativa al sistema ptolomeico,

considerado todavía como el verdadero; por otra, que los autores más renombrados de esta época, según veremos, hacen caso omiso de Copérnico. Al mismo tiempo, siguen imperando en la enseñanza «científica» Aristóteles, Platón y Galeno. Por lo demás, desaparecen prácticamente en estos años las matemáticas, decaen el arte de la navegación y la cartografía y no prosperan en la península ni siquiera la química ni la mecánica necesarias para la explotación metalúrgica.

Lutero había condenado el sistema heliocéntrico y Calvino quemó a Servet (por anti-trinitario): no es menor ni más dogmática la cerrazón protestante reaccionaria. Pero si bien es cierto que toda la Europa avanzada de entonces se debate en el problema religioso y que su avance material e ideológico se ve por ello en constante peligro, lo distintivo de España en cuanto potencia europea, es que entre 1550 y 1570 se interrumpe este avance (que es el de la burguesía), en tanto que la problemática religiosa, con su cambio de signo y ciega a las novedades científicas, resulta ser la única constante cultural significativa. No ha de extrañarnos, por lo tanto, que con ciertas excepciones —algunos prelopidistas, Herrera— los autores que dominan este período sean exclusivamente religiosos. En cuanto tales, es innegable la voluntad científica de su filología y, por lo tanto, su «humanismo», en los dos sentidos de la palabra: humanidad y voluntad de conocimiento humano. Pero hemos de entender sus limitaciones y de tener bien en cuenta que, en cuanto representantes de lo que suele llamarse un «segundo Renacimiento», o «cima» del Renacimiento en España, no sólo no se ocupan de las cuestiones más esenciales del Renacimiento, sino que, de hecho, las reprueban y fundan su relación con el mundo en el rechazo de éste.

Los historiadores, con todo rigor, ven el siglo xvi como una continua y ascendente crisis que culmina abiertamente entre 1600 y 1620. Por lo que se refiere a la producción ideológica, donde, por supuesto, se inscribe la literatura, tal continuidad de la crisis no sólo no excluye el cambio de signo que se hace evidente a partir del principio del Concilio de Trento —según ya hemos insinuado—, sino que contribuye a explicarla. Así, la literatura de este mal llamado «segundo Renacimiento» español aparece curiosamente aislada con características propias entre la diversa y gran actividad del período anterior y el subsecuente Barroco. Hay, por

un lado, claras rupturas, como la que significa el gran vacío en la novela picaresca que va desde el *Lazarillo* (1554) hasta el *Guzmán de Alfarache* (1599); escasea el teatro; por lo que se refiere a la novela pastoril, van veinte y cuarenta años, respectivamente, de la *Diana enamorada* (1564) a la *Galatea* de Cervantes y a la *Arcadia* de Lope. Y cuando reaparecen estos dos géneros, según hemos visto, han cambiado claramente de signo en su visión del mundo. Frente a todo ello, es avasallador durante el reinado de Felipe II el predominio de la mística y de la ascética y se asiste, en fin, a la destrucción del humanismo y a su sustitución por la teología.

Hemos, pues, de dar siempre la importancia que se merece al Concilio de Trento que, con interrupciones, se reúne de 1545 a 1563 para hacer frente, fundamentalmente, al protestantismo; y no podemos sino estar de acuerdo con quienes afirman que las grandes batallas ideológicas se dan en España entre 1520 y 1560 y que, a partir del Concilio de Trento (en el cual dominan los jesuitas españoles desde 1551) la situación represiva es ya irreversible. Bajo esta represión se inicia la «ruptura» —que casi nos atreveríamos a fijar entre las dos fechas claves del *Lazarillo*: 1554/1559— que lleva a ese «segundo Renacimiento» durante el cual escriben y padecen delaciones o prisión cuatro de los cinco autores principales de la época: fray Luis de Granada, fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Que el viraje no fue sólo español, sino europeo, según se ha escrito, parece claro no sólo si tenemos en cuenta hechos al parecer aislados, como los intentos regresivos de María Estuardo en Inglaterra o la larga crisis francesa que desemboca en la matanza de la Noche de San Bartolomé (1572), o bien, del lado protestante, el feroz y continuo dogmatismo de los luteranos y, frente a ellos, las sordas luchas ideológicas italianas que llevan a la cárcel a Campanella y a la hoguera a Giordano Bruno. Pero, contra viento y marea, durante estos mismos años, tras el auge y declive de Italia, la pujante burguesía del norte de Europa desarrolla su poder económico, su ciencia y su ideología, en tanto que en España el período inmediatamente postridentino, llamado tantas veces «humanista», niega los valores centrales del humanismo para desembocar en el Barroco, donde se refleja ideológicamente la derrota de las últimas esperanzas de la modesta burguesía española del siglo xvi.

II.2A. LOS DOS LUISES O LA DERROTA DEL HUMANISMO. EL CASO DE HERRERA

De humilde familia granadina, Luis de Sarriá (1504-1588), dominico, es prior en Córdoba (1544) y Badajoz (1554), provincial en Portugal (1556-1560) y predicador y confesor de la reina Catalina de Portugal y de la nobleza española y lusitana. Murió en Lisboa.

FRAY LUIS DE GRANADA tal vez haya sido en su época el escritor didáctico de más fama en Europa, excepción hecha de San Ignacio de Loyola; varias de sus obras se tradujeron al francés, italiano e inglés. No por todo ello escapa a encuentros con la Inquisición y tanto su *Libro de oración y meditación* (1554) como la más famosa *Guía de pecadores* (1556-57) son prohibidos en el Índice de 1559. Volverán a ser tolerados en 1564, pero la edición de la *Guía* de 1567 ha sufrido ya grandes transformaciones.

Escribe también un *Manual de oraciones* (1536), un *Compendio de doctrina cristiana* (1559, Lisboa) y se le atribuye a veces una traducción de la *Imitación de Cristo* aparecida en Sevilla en 1536. Pero son la *Guía de pecadores* y el libro de su vejez, la *Introducción del símbolo de la fe* (1582), sus obras más importantes. En ellos se funda la enorme fama europea de Luis de Granada.

Es Luis de Granada un escritor didáctico cuya obra ha de ser entendida estrictamente dentro de las limitaciones de la temática y problemática cristiana del siglo XVI. En cuanto tal, es la suya una escritura siempre clara, ordenada, coherente, aunque con la natural tendencia del predicador a la repetición, e incluso a la machaconería, hasta en los mejores momentos de la *Introducción del símbolo de la fe*, donde sorprende tal vez más que en la *Guía* la falta de realismo científico. Como, por ejemplo, cuando para explicar la «inclinación natural» que «dio el Creador a todas las cosas», nota Luis de Granada que si una gota de agua «cae sobre el polvo, luego se recoge y reconcentra dentro de sí, y se hace redonda, porque así está más lejos de secarse que si estuviese derramada y extendida».

El problema está, por supuesto, en que el *por qué* no es ese. Tropezamos aquí —como en cualquiera de los ejemplos que da Granada— con la cuestión de la validez científica de su pensamiento. Trata la *Introducción...*, esencialmente, del argumento

del diseño: Dios como perfecto arquitecto del Universo; es decir, se trata de demostrar la existencia de Dios por ese argumento. En cuanto tal, es la *Introducción*... uno de los modelos máximos de la «prosa didáctica» del xvi. Pero en su argumentación se explica la perfección del Creador por lo creado afirmando, por ejemplo, que la tierra está «en medio del mundo», que el «cielo» «ciñe y abraza» al mundo y que el sol se mueve «alrededor de la tierra»; todo esto cincuenta años después de la publicación del primer tratado de Copérnico (heliocentrismo y universo «abierto»).

No es menos notable que cuarenta años después de la publicación de la gran obra de Vesalio (*De humani corpori fabrica*, 1543), donde el gran anatomista, aunque no libre del todo de la fisiología antigua, liquida la teoría de los espíritus vitales y de la centralidad del hígado en cuanto productor de sangre, y treinta años después de haber descubierto Servet la circulación pulmonar, fray Luis de Granada siga con su Galeno y Aristóteles en estas cuestiones. Tal vez estos «detalles» no tendrían importancia si no se tratase, precisamente, de una obra «didáctica»; pero se trata aquí de *enseñar* la existencia y perfección de Dios por la del Universo... cuyo centro es la tierra y su máxima criatura el hombre.

Pues así podemos decir que el hombre es como un breve mapa que aquel soberano Artífice trazó, donde no por figura, sino por la misma verdad, nos representó cuanto había en el mundo.

Poco podrá probarse si conocido ya el heliocentrismo, habiendo escrito ya Vesalio y Servet, fray Luis de Granada se empeña en dar explicaciones equivocadas. A lo largo del libro abundan las referencias a Aristóteles, Galeno, Platón, Séneca («aunque sean gentiles») o a Avicena («aunque sea moro»); es notable, en cambio, la ausencia absoluta de mención de quienes, una generación antes, habían revolucionado el conocimiento de la realidad (aunque sean cristianos).

Notable es también la contradicción —sin duda no original en Luis de Granada, sino característica del cristianismo— entre la visión de la «fábrica» del mundo que ofrece la *Introducción*... como «orden y concierto y hermosura y grandeza», en que se ve que son «más perfectas las obras de la naturaleza que las del arte» («esta armonía del mundo»), y la tesis de la *Guía de peca-*

dores de que «este mundo» es «tierra estéril, campo pedregoso, bosque lleno de espinas, prado verde y lleno de serpientes, jardín florido y sin fruto...», en el cual, engañosamente, «su sosiego es congojoso... su orden y concierto lleno de confusión». Visión antihumanista que reaparecerá, brutalmente exagerada, en el barroco y, tal vez de manera especial, en el *Guzmán de Alfarache* (cf. II.3A). En suma, se trata de una prosa didáctica de la que no habían de poderse fiar sus lectores; más medieval que producto de un fracasado y casi no existente «segundo Renacimiento».

Más complejo es el caso de FRAY LUIS DE LEÓN (1528-1591), nacido en Belmonte (Cuenca), de familia acomodada en la cual se encuentran antepasados conversos. La familia se trasladó a Madrid siendo Luis de León muy niño todavía; a los quince años y en Salamanca ingresa en la orden de los agustinos. En Salamanca pasará lo más de su vida, con algún que otro ocasional viaje fuera de Castilla o de España. Estudió las Sagradas Escrituras, teología y los clásicos. A los treinta años de edad (1558) recibió el título de Maestro en Teología. No sin ciertas dificultades (resultado, generalmente, de pleitos con dominicos) obtuvo diversas cátedras, llegando a ser uno de los profesores más famosos de su tiempo.

Pero no han de haber sido sólo los dominicos culpables de sus dificultades universitarias: el más apasionado y sabio estudioso de la obra de fray Luis nos habla de su carácter difícil, más bien iracundo y le llama incluso intrigante y egoísta. No sólo contra los dominicos, sino en su propia orden aplicó esta fuerza de su carácter, llegando dos veces a ser definidor de la orden y, ya al final de su vida, Vicario General de Castilla y Provincial de los Agustinos (1591).

Sabido es que fue perseguido y acusado varias veces ante la Inquisición, yendo a dar a la cárcel en 1572 por casi cinco años. La acusación se refería a su traducción del *Cantar de los cantares* (cuyo exaltado erotismo fray Luis explica, pero de ningún modo esconde) y resulta comprensible, no sólo en el contexto de sus rencillas con los dominicos, sino dentro del modo general de opresión dogmática de la España postridentina, así como por la manía casticista de la «limpieza de sangre». En ese mismo contexto no debemos olvidar —y no suele mencionarse— que fray Luis también fue delator y acusó frente a la Inquisición al gran erudito y amigo suyo Arias Montano.

Aparte del *Cantar de los cantares* (1561) y de la *Exposición del Libro de Job* (obra trabajada desde 1572 a 1591, inédita hasta 1779), sus obras principales son *De los nombres de Cristo* (elaborada en 1574-75, en la cárcel; primera edición, Salamanca, 1583), *La perfecta casada* (1583) y las odas.

De los nombres de Cristo es la obra más ambiciosa de fray Luis de León. Escrita en forma de diálogo, no se trata, en verdad, de una obra dialéctica en el sentido platónico, sino de un largo discurso de su personaje principal, Marcelo, que de vez en cuando interrumpen Sabino o Juliano con algún breve comentario. Obra de estricta teología, se elaboran en sus largas páginas los diversos nombres que son *imágenes* de la realidad única de Cristo «en cuanto hombre». Se plantea, pues, en seguida, la cuestión del posible nominalismo de fray Luis. Significó la escuela nominalista una de las varias rupturas ideológicas del mundo medieval, ya que al negar la existencia de los universales (lo que no excluye que se pueda generalizar acerca de los particulares en cuanto tales), apuntaba contra el dogmatismo definitorio y hacia la investigación y el experimento. Según los nominalistas (de los cuales algunos llegaron a enseñar en Alcalá y hasta en Salamanca) los símbolos lingüísticos con que se generaliza son imágenes mentales. Al tratar de «esto que llamamos *nombre*» habla fray Luis de la «imagen de aquello en que muchas cosas, que en lo demás son diferentes, convienen entre sí y se parecen» y explica que «el *nombre* es como imagen de la cosa». Por su aplicación estrictamente teológica de esta idea (como teológica fue en su origen), no es claro sin embargo que podamos considerar este cuidadoso «nominalismo» de fray Luis como inserto en el pensamiento científico del Renacimiento.

No por ello deja de ser interesante la elaboración que hace fray Luis de algunos de esos «nombres» (*Amado, Pastor, Paz*, etcétera) y es alta la hermosura conceptual y de estilo de ciertos momentos del libro. Meditando con sus amigos a orillas del Tormes, alcanza fray Luis en estas páginas la armonía, sencillez y belleza que tal vez no consigue nunca plenamente en su poesía. Tiene, además, conciencia de ello, según explica sus ideas sobre la lengua en la introducción al Libro Primero y, muy especialmente, en la Introducción al Libro Tercero: «Es engaño común tener por fácil y de poca estima todo lo que se escribe en romance», declara ahí; «las palabras no son graves por ser latinas, sino

por ser dichas como a la gravedad le conviene»; sólo que el buen escritor debe elegir las palabras «que convienen» y «mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa, y las mide, y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura».

Más interesante puede resultar *La perfecta casada*, obra, seguramente, de pocas pretensiones, pero mucho más leída todavía hoy y considerada generalmente como modelo de análisis de la «psicología femenina», de las «buenas costumbres» familiares, etc. Tampoco es original en *La perfecta casada* el pensamiento de fray Luis, ya que las ideas básicas del libro vienen no sólo de los Santos Padres, sino de Vives (*De institutione foeminae Christianae*), pero es obra que se ha difundido mucho más que la de Vives. Dedicada a doña María de Varela Osorio, parienta de fray Luis y esposa de hombre rico, la obra arranca con el tópico ancestral: es la mujer origen del «pecado» por su «ánimo flaco»; es por ello un ser «deleznable», de poco valor: de hecho sólo lo «varonil» es siempre valioso. Se trata, por lo tanto, de corregir siempre a la mujer, de enseñarla, en lo posible, a «bien obrar». Para ello escribe fray Luis su obrita.

Lo notable, entre tanta mixtificación de este asunto como hoy predomina en los estudios sobre Fray Luis, es que de los veinte capítulos del libro, con gran realismo, casi una tercera parte están dedicados a la economía doméstica. El capítulo II sienta ya las bases nunca olvidadas: la mujer ha de ser ahorrativa, «porque para vivir no basta ganar hacienda, si lo que se gana no se guarda». Se trata de que la mujer asista «a su oficio» para que la familia ande «en concierto» y «la hacienda crezca». Y el «oficio» de la mujer, por lo pronto, es no gastar, a diferencia del hombre, que si resulta gastador, lo es siempre en cosas «duraderas u honrosas», aunque algunas veces «no necesarias».

Pero no es ahorrar todo el «oficio» de la perfecta casada. La mujer ha de ser *productora*: «todas ellas, por más nobles y ricas que sean, deben trabajar y ser hacendosas», porque deben contribuir a «acrecentar la hacienda». De ello tratan, rigurosamente, sin mixtificación ninguna, los capítulos 3, 4, 5, 6, 7 y 13. Sobre este fundamento se erige la ideología que, a la vez que niega lo «valioso» de la mujer, ensalza «virtudes» en apariencia desligadas de su función económica: honestidad, caridad, etc.

En plena transición hacia el Barroco, donde la mujer-objeto va a dominar la literatura española, en contradicción con su propio pensamiento profundamente antimundano (específicamente antiburgués), tratando de mujeres de una clase donde el trabajo productivo empieza ya a estar en desuso y apoyándose en citas de la Biblia (texto de una sociedad primitiva en que no se concebía la mujer no productora), fray Luis de León recoge, pues, un tema que tiende a ser siempre escamoteado: la mujer no es adorno, sino uno de los sustentos de la sociedad. Todo lo demás (su modestia, discreción, honra, etc.) aparece sobreimpuesto a este fundamento.

Esta sobreimposición es, desde luego, la mixtificación ideológica en la que, inevitablemente, cae fray Luis y desde la cual, como quien no quiere la cosa, se mixtifica también y se justifica la estructura social dominante. Es notable en este sentido su explicación del papel social que en cuanto productores juegan los diversos estamentos de la sociedad. Hay tres *modos de vida*, explica fray Luis: el de la labranza, el de la contratación (que incluye lo mismo a tratantes pobres como a mercaderes y «a cualquiera que vende o su trabajo, o su arte o su ingenio») y el de la «vida ociosa» («propia agora de los que se llaman nobles y caballeros»). La manera de vivir «más perfecta y mejor», la «primera y verdadera» es por supuesto la de la labranza; la de contratación, aunque tiene de bueno que no es ociosa, tiene de nocivo que «recoge de las haciendas ajenas»; la vida ociosa, en cambio, tiene de nocivo su ocio mismo, por supuesto, pero es buena como la de la labranza por el hecho de que nacen «ambas a dos de una misma fuente, que es la labor de la tierra».

Es notable, por un lado, el rechazo de lo que llamaríamos sin rebozo actividades burguesas y proletarias (contratación y venta del trabajo propio); por otro la monstruosa mixtificación que significa el pensar que «la labor de la tierra» de quienes en verdad la trabajan justifica el que sean ellos y lo más de su producción propiedad de quienes de ellos viven. Es la misma trampa, a nivel macrosocial, que dentro de esa sociedad, explica, por un lado, que la mujer es ser deleznable, en tanto que por otro le explica a la mujer misma que si no trabaja para acrecentar el dominio del hombre (que le recuerda que es ella ser deleznable) no tendrá «valor» ninguno.

El problema mayor que plantea para el lector de hoy *La perfecta casada* no reside ni en su tesis ni en sus contradicciones mitificadoras, normales en su tiempo. Lo problemático del texto de fray Luis resulta de las posteriores interpretaciones que de él se han hecho, de las múltiples vaciedades mitificadoras que su lectura ha creado. Importa saber *qué* dice fray Luis y cómo ello es visión tradicional de la explotación de la mujer dentro de una estructura social caracterizada toda ella por la explotación y por el rechazo de los valores en pugna entonces contra las estructuras feudales; pero importa tal vez más entender que si los comentaristas de su obra en nuestro tiempo prefieren pasar esto por alto, no es ello tanto culpa de fray Luis como de la ideología dominante (por siglos) en estos lectores y comentaristas.

Lo más leído y, quizás, justamente famoso de la obra de fray Luis es su poesía. Estuvo inédita hasta 1631, pero fue en su tiempo muy apreciada por amigos y grupos cultos selectos. Si su prosa, aunque escrita en castellano, va dirigida a minorías («no son para todos los que saben romance estas cosas que yo escribo en romance»), más aún es este el caso tratándose de su poesía. Quien predica la necesidad de que las mujeres sean productoras, pretende él salirse del círculo de la producción no publicando sus poemas en una época en que otros escritores, los no eclesiásticos, luchaban ya duramente por vivir de lo que escribían. El caso de Cervantes y sus comedias es, desde luego, notorio. Pero es a fines del XVI un caso ya característico de todo «arte» que va claramente pasando de ser «creación» a ser producción.

Es la poesía de fray Luis sobria, directa, notablemente estructurada y lúcida; parecería que no operan en ella secretos y difíciles recursos estilísticos. A pesar de la conflictiva angustia que, según veremos, en ella se revela, fray Luis ha construido sus odas desde el ideal de la verdad como belleza y armonía; como si el conflicto entre el mundo y la realidad de *Los nombres de Cristo* pudiese ser resuelto en el control y dominio de la forma (o sea: de los conceptos). A las puertas del Barroco, fray Luis todavía opera según normas que nos recuerdan lo que Juan de Valdés decía de su propio estilo; escribiendo, al parecer, como se habla, teniendo solamente cuidado «de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir» y diciéndolo «cuanto más llanamente me es posible». Selección, medida y disciplina de la forma: coherente construcción objetiva, ha dicho un crítico refiriéndose a ella.

Pero este universo poético tan coherentemente concebido, si no carece de sutilezas estilísticas que a primera vista no resaltan (hipérbaton, difícil acentuación, etc.), carece en cambio de zonas intermedias, de misterio, debido, precisamente, al radical dualismo a que responde. Su equilibrio —tan ponderado— es siempre precario, ya que todo lo que fray Luis afirma, lo afirma *contra* las fuerzas que lo niegan. Rara vez llega fray Luis a la afirmación pura. La constante de su poesía es la *negación* de todo aquello que impide, precisamente, la afirmación contemplativa libre de trabas. Así, desde el deseo de alcanzar una visión que el poeta intelectualmente conoce, las odas están construidas a base del *rechazo* de ciertos términos. A contra B siempre: estrofa contra estrofa y, a veces, lucha dentro de la misma estrofa.

En «Vida retirada», por ejemplo, la primera estrofa (expresión del deseo de huir del «mundanal ruido») se opone a las tres siguientes en las que se niegan las características específicas de ese «ruido» (soberbia, lujo, fama). Sigue a ello la extraordinaria estrofa en que se exclama la perfección deseada («¡Oh, campo, oh monte, oh río...!»); a lo que siguen seis estrofas positivas (divididas en 3 + 3), tras de las cuales se vuelve, de diversos modos, al procedimiento de la negación en las estrofas 13, 14 y 15, para desembocar, a través de la resolución apenas hipotética del conflicto (estrofa 16), en la afirmación plena de la última estrofa («a la sombra tendido, / de hiedra y lauro eterno coronado...»).

Pero además de la estructura general, todas las estrofas salvo la última (nominal pero dependiente de la condicional anterior) llevan la negación dentro de sí desde el arranque del poema:

Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido.

Antes de *seguir* la senda escondida, es necesario *huir* del mundanal ruido (por lo que no debe extrañarnos que sean *pocos* los sabios que la encuentran y siguen). En las estrofas dos y tres se trata de *no* enturbiar el pecho, *no* curar si la fama, etc. Incluso la gran estrofa de «Oh, campo, oh, monte...» termina con la presencia de lo negado: *huyo de aqueste mar tempestuoso*. El procedimiento sigue a lo largo del poema.

Se trata, por supuesto, de un procedimiento común a todos los ascetas y místicos: antes de lanzarse a la búsqueda de la unión con Dios es necesario dejar la «casa sosegada»; negación del mundo para el más alto vuelo. Mal haríamos en no entender que la poesía de fray Luis, aunque pueda en parte leerse como representación de una visión pitagórico-platónica del mundo, es esencialmente cristiana. La senda, el monte, el campo, el huerto, fruto, etc., son todos nombres de Dios y es de suponer que así pensaba fray Luis que lo habían de entender sus lectores. Sólo nuestra ignorancia del contexto (tanto histórico como de las otras obras de fray Luis) podría hacernos pasar esto por alto. Pero en cuanto tal poesía religiosa, la característica de las odas de fray Luis es su falta de movimiento: no avanza nunca de la negación del mundanal ruido hasta la afirmación o contemplación pura. El antagonismo entre los dos mundos se repite una y otra vez en cada estrofa y entre cada estrofa. Entendido lo cual (la obra en su estructura interna) resulta obvio por qué, con razón, se le ha negado a fray Luis un sitio entre los místicos de su tiempo. Cielo contra tierra, luz contra oscuridad, libertad contra cárcel, goce contra dolor, no resuelven generalmente su lucha.

Como consecuencia se ve claramente en su poesía lo que rara vez aparece en los místicos: que el mundo rechazado, siempre presente, no es una noción abstracta o indefinida, sino, muy concretamente, la realidad de las actividades burguesas del siglo XVI. La imagen del barco y de los peligros de la navegación, por ejemplo, viene, por supuesto, de muy lejos en la literatura de Occidente; pero su presencia insistente en la poesía de fray Luis debe hacernos meditar acerca de su significado específico en él y en su tiempo. Ya hemos visto en *La perfecta casada* su rechazo de toda actividad mercantil: no es otra la función de la misma imagen en sus versos. La fama, honra, etc., no dejan de aparecer desde luego, como vanidades a negar de manera abstracta; pero la obsesión de fray Luis por negar todo lo que sea nocivo para la contemplación vuelve una y otra vez sobre la imagen central: contra el comercio y el oro. La lucha contra el naciente capitalismo, el comentario angustiado a la inflación y miseria de fin de siglo, podrían tomar formas absolutas «nobiliarias»; su más sutil aparición, sin embargo, se encuentra en el rechazo de *todo* lo del mundo. Hemos de entender, sin embargo, que el antiquísimo tema, central a la ideología feudal, pierde su forma abstracta al presentarse

como rechazo de actividades mercantiles concretas. Ideología nobiliaria y ascetismo-misticismo se unen así subrepticamente en defensa de una estructura condenada ya a muerte por la Historia.

La oda «A Felipe Ruiz» es uno de los más altos ejemplos de esta agonía («¿Cuándo será que pueda...?»). Ciertamente que «Noche serena» y «A Francisco Salinas» parecen romper el molde en que se ve encerrado fray Luis. Así, aunque «Noche serena» se inicia con el conflicto al parecer inevitable (contemplo el cielo *contra* miro hacia el suelo, en este caso) culmina en una extraordinaria formulación nominal:

¡Oh campos verdaderos!
¡oh prados con verdad frescos y amenos!
¡riquísimos mineros!
¡oh deleitosos senos!
¡repuestos valles de mil bienes llenos!

Sin embargo, toda la larga exclamación (viene desde la tercera estrofa) ha de entenderse como «ansia ardiente» expresada en la estrofa segunda. Tal vez, por lo tanto, sea la oda «A Francisco Salinas» el único de sus poemas donde ni siquiera se plantea la contradicción, la necesidad de negar obsesivamente, que impide a fray Luis afirmar con convicción plena. Con «En la Ascensión», sin embargo, volvemos a la más dolorosa de las angustias, a la incapacidad de fray Luis para la huida mística que propone en la «Vida Retirada»:

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto...?

Se ha hablado siempre de la serenidad de fray Luis de León y, correspondientemente, del equilibrio conceptual y formal de su poesía. No negaremos que alguna vez se alcanzan. La impresión más general y honda que nos produce es, sin embargo, su falta de serenidad, su incapacidad de sobrepasar la negación; necesariamente es ello lo que formalmente revela la estructura de sus odas: un precario e inestable equilibrio. Lo que fray Luis de León desea desde la dolorosa conciencia de las impurezas del mundo (que, insistentemente, es la presencia de las actividades burguesas), lo alcanzarán en cambio, sobradamente, Santa Teresa de Jesús

y San Juan de la Cruz: máximos ejemplos en la Edad Conflictiva de la ideología castellana que pretende alcanzar justificación de vida *más allá* del curso de una Historia («mundo») que, a la larga, resultaría ser la Historia del mundo moderno.

Caso sorprendente en esta época de místicos y ascetas es el de FERNANDO DE HERRERA (1534-1597), ya que es el único poeta de altura no religioso. Sevillano de origen social modesto, se ve sin embargo pronto protegido por la sociedad más culta de Sevilla y llega a ser uno de los hombres de letras más conocidos de su tiempo. Es central en él su garcilasismo, no sólo en cuanto editor y comentarista de la obra de Garcilaso (Sevilla, 1580), sino en cuanto que en su propia poesía recoge la herencia que, a través del toledano, venía desde Petrarca. Poco o nada de original tiene su poesía amorosa dentro de la larga tradición petrarquista; sin embargo es importante el hecho de que en su obra se recojan temas, metáforas y conceptos del garcilasismo fuera completamente de la órbita religiosa: por ello y por el hecho de que extrema ya algunos de los rasgos sintácticos peculiares a la poesía de Garcilaso, «desnaturalizándoles» y añadiéndoles dificultad, es Herrera el puente necesario de la poesía lírica castellana que va de Garcilaso a Góngora y Quevedo.

Por lo demás, Herrera fija la poesía del Imperio en cánones precisos y escuetos —ya hemos visto el precedente de Acuña— con una base clásica y humanista. Herrera hace uso, como consecuencia, de una nueva forma poética, intentando incluso también en lo heroico la creación de un lenguaje especial y minoritario. La *Canción al señor don Juan de Austria, vencedor de los moriscos en las Alpujarras* (la sublevación de la minoría morisca fue aplastada en 1570), la *Canción al santo rey don Fernando* y la *Canción por la pérdida del rey don Sebastián* (sobre la derrota portuguesa en Alcazarquivir, 1578), ejemplifican perfectamente los intereses patrióticos de Herrera. Pero en este sentido tal vez su obra más importante sea la *Canción por la victoria de Lepanto*, en la que el humanismo renacentista ha sido ya decididamente sustituido por el mesianismo imperial que canta a la nación elegida.

Declamación, ampulosidad, hiperbolismo e imperialismo caracterizan este poema que pertenece por entero al ambiente escurialense de Felipe II y que, desde la perspectiva «civil», encaja, por lo tanto, en la ideología postridentina.

II.2B. LA MÍSTICA: ENTRE EL INDIVIDUALISMO Y LA TEOCRACIA

De familia campesina rica y de orígenes judíos, TERESA DE CEPEDA (1515-1582) entra en la Orden del Carmelo a los diecinueve años. A pesar de las pretensiones autobiográficas de su *Vida*, cuya primera versión escribe en 1562 (o sea, a los cuarenta y siete años), poco más sabemos de su origen, actividades o intimidad hasta que su existencia toda se vuelca hacia fuera en la fundación de monasterios, a partir, precisamente, de 1562. Por lo que cuenta en su *Vida* y alguno que otro texto, podemos apenas deducir que durante veintiocho años de oscuridad que van desde su entrada en la Orden hasta los orígenes de su prosa (escrita a petición de su confesor) y actividades de fundadora, Teresa de Cepeda fue siempre persona de gran fantasía, volcada hacia las formas más absolutas de la religiosidad y, por supuesto, inclinada hacia el misticismo. De ello nos dan amplia cuenta tanto la *Vida* como *Camino de perfección*, *Conceptos del amor de Dios*, *Las Moradas*, el *Libro de las fundaciones* y otras obras sueltas, inclusive sus convencionales poemas didácticos.

Padeció sospechas de iluminismo y tuvo largos y tormentosos conflictos con la Iglesia debido a su insistencia en «tratar a solas con Dios», a su búsqueda de la unión con Dios sin mediación institucional ninguna. Sus confesores y superiores tuvieron que hacerle entender —según se ha dicho— los peligros que significaban para la ortodoxia el haber alcanzado privilegiados estados de quietud antes, tal vez, de haber vencido el amor propio. De ahí que ella misma se cuide, por ejemplo, de distinguirse de los iluminados, de dejar bien en claro que funda conventos para fortalecer a la Iglesia en la lucha contra el luteranismo y de aclarar que la oración ha de ser no sólo «mental», sino «vocal» (y con ayuda de libros aceptados en el *Indice Valdés*, cf. *Camino de perfección*).

A partir de la dirección que recibe de los jesuitas parecen desaparecer las dificultades y, una vez reconocida su ortodoxia y aceptada su idea de la fundación de monasterios especiales para mujeres, su vida se resuelve en una constante actividad reconocida con entusiasmo por sus superiores. Así lo entenderán, por ejemplo, Fray Luis de León y su mayor admirador, el mismo Felipe II. Cuando muere Teresa de Cepeda en Alba de Tormes, está ya bien preparado el terreno para su canonización (1622).

No es de ningún modo claro que la obra de Santa Teresa haya de tratarse en una historia de la literatura. Por su muy específica doctrinalidad, sólo cabe aquí —al igual que la obra de Fray Luis de Granada— si aceptamos el sentido más amplio del término «literatura». Puede que así deba hacerse; pero entonces, contra el peso de la tradición, ello exigiría que se trataran también en una historia de la literatura española otras obras que de costumbre no suelen ocuparnos: piénsese en que no hay diferencia formal ninguna entre el documento teresiano clave que es las *Fundaciones* para la historia del pensamiento religioso en España y, por ejemplo, el documento de fundación del Partido Socialista (1876), del cual, por supuesto, no se ocupan las historias de la literatura (cf. IV.2D).

Pero es seguramente debido a las cualidades poéticas de su lenguaje por lo que algunos momentos de la *Vida* de Santa Teresa, o de *Las Moradas*, merecen un lugar al lado, digamos, de la poesía de Fray Luis de León. Contra la nociva asociación que suele establecerse entre lo poético y lo irracional, no podemos sino aceptar lo que ha sido ya ampliamente demostrado: que el lenguaje poético es, como todo lenguaje, conceptual y racional. Pero con ello no se excluye en absoluto la necesaria diferencia entre lenguaje científico y poético, en la que entendemos que este último apela a intuiciones y conexiones en que ha de expresarse la captación concreta de la sensibilidad. De ahí, por ejemplo, la importancia no sólo del ritmo (del verso o de la prosa), sino, por supuesto, de la imagen y la metáfora. En este sentido no podemos sino reconocer la peculiaridad «literaria» de algunos momentos de la obra de Santa Teresa, ya que en sus mejores momentos es Teresa de Cepeda una extraordinaria productora y organizadora de imágenes y metáforas. Y no ha de sorprender que ella misma en alguna ocasión acuda a la comparación entre místico y poeta que luego alcanzará gran popularidad entre los poetas visionarios del siglo XIX y XX.

Es esclarecedora, por ejemplo, la metáfora central de la *Vida*, en la que se comparan los cuatro grados de oración que llevan a la unión con Dios con las cuatro maneras posibles de regar el «huerto» del religioso:

Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras; u con sacar el agua de un pozo, que es a nuestro gran trabajo; u con norias y arca-

duces... que es a menos trabajo que estotro y sácase más agua; u de un río u arroyo... que queda más harta la tierra de agua, y no se ha menester regar tan a menudo, y es a menor trabajo mucho del hortelano; u con llover mucho, que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro.

No es menos notable —entre muchas notables— su descripción de las consecuencias de la unión con Dios durante la cual «páreceme a mí que anda el alma como un asnillo que pace», lo que viene a ser también «como un navegar con un aire muy sosegado...».

Recorre la literatura mística a la metáfora ante la imposibilidad de expresar con rigor conceptual científico el significado y las consecuencias de una experiencia que, según los místicos, se da, precisamente, «toda ciencia trascendiendo». No es otro el origen del estilo «poético» de Santa Teresa, quien una y otra vez emplea el concepto de trascendencia de todo saber, ya que «acá no hay sentir, sino gozar sin entender lo que se goza». Además, apela insistentemente Santa Teresa a su propia ignorancia para explicar sus comparaciones, su exceso de imaginación, etc. Sin que tengamos por qué creerle acerca de tal ignorancia, debemos reconocer, sin embargo, que los pasajes más importantes de su obra padecen de una inquietante falta de precisión conceptual y caen, por tanto, en monótonas repeticiones de lo mismo: *no sé, no puede entenderse, tal vez esta imagen sirva de algo, pero no entiendo* —ni nadie puede entender— *qué es lo que siento*; una y otra vez, en todos sus libros. Y lo que los más de los críticos consideran el encanto de sus frecuentes desviaciones del tema (porque sería el encanto de la lengua «hablada» en que se va poniendo una cosa detrás de otra, a lo que salga), característica que ella misma llama su «diversión» («No sé lo que había comenzado a decir, que me he divertido», por ejemplo, en *Camino de perfección*), resulta ser, cuando en verdad trabajamos con su obra toda y no sólo con los más «poéticos» fragmentos, monótona falta de control sobre el material en que ella trabaja.

Habiendo sido Teresa de Cepeda, como resulta obvio en la lectura de su obra que lo era, persona no sólo imaginativa, sino de notable inteligencia realista y perseverancia, ¿a qué se deben estas características de su prosa? A diferencia de Fray Luis de León, por ejemplo, no escamotea Santa Teresa ciertas verdades indiscutibles de su tiempo. Así, hemos visto a Fray Luis atacar

tanto los valores burgueses como la «honra», pero justificar la estructura social que al defender lo segundo negando lo primero, pretende separar «dinero» y «honra»; Santa Teresa, en cambio, va derecha al bulto:

¿Qué se me da a mí de los reyes y señores, si no quiero sus rentas? ... Tengo para mí, que honras y dineros casi siempre andan juntos, y que quien quiere honra, no aborrece dineros, y que quien les aborrece, que se le da poco de honra...

Y en expresión que casi nos devuelve al *Lazarillo*: «La verdadera pobreza trae una honraza consigo que no hay quien la sufra...» (*Camino de perfección*). He ahí, más que la tan traída y llevada imagen de Dios entre los pucheros, el realismo de Santa Teresa, su certera inteligencia.

Esta aguda capacidad intelectual y su enorme fuerza de voluntad se reflejan también en los diversos modos que tiene Santa Teresa de salirse con la suya frente a posibles censuras de sus confesores, o lectores, o la Iglesia. Notable ejemplo, entre muchos, es el de su crítica de hombres y mujeres (pero siempre más de las mujeres) que «gastan» el pensamiento en pasajes del *Cantar de los cantares* como aquel de «Bésame el Señor con el beso de su boca» (*Conceptos del amor de Dios*), tras de lo cual declara paladinamente (aunque «dirán que soy muy necia») que ella misma lo hace porque está «abrasada de amor» —ya que, como en toda situación mística, la vivencia erótica es central—, para concluir afirmando que bien sabe que «[Señor] perdonarás diga eso y más, aunque sea atrevimiento». Por menos fue Fray Luis a dar a la cárcel de la Inquisición.

Y, sin embargo, tanto talento, tal realismo y tal fuerza de voluntad y perseverancia (virtudes sin las cuales no hubiera sido fundadora) acaban siempre por recalar en el más absoluto oscurantismo al que hemos aludido. A pesar de la enorme capacidad táctica que demuestra para expresarse *ella* a sí misma y lograr lo que *ella* quiere, firmes quedan sus consejos *a los demás*. «Y así os encomiendo mucho —predica a sus monjas— que, cuando leyereis algún libro y oyereis sermón o pensareis en los misterios de nuestra sagrada fe, que lo que buenamente no pudiereis entender, no os canséis, ni gastéis el pensamiento en adelgazarlo; no es para mujeres, ni aun para hombres muchas cosas.» Estamos, pues, en la fe del carbonero que fundamenta toda su obra; fe para la cual

es absolutamente central su aceptación de la relación Amo-Esclavo («siervo», dice las más veces), relación en la cual los «nombres» que da a Dios, *Rey, Majestad, Emperador, Amo* (que *paga, premia*, otorga galardón) son algo menos y mucho más que metáforas. Se cruzan aquí las formas más absolutistas de la tradición judeo-cristiana con la noción de «servicio» del amor cortés (es decir: estructura mental feudal) en el mayor oscurantismo posible; que resulta obvio también en sus ideas acerca de la disciplina y *dureza* que necesariamente ha de imponer a su grey todo prelado (*Modos de visitar los conventos de las carmelitas descalzas*): Dios-hombre; hombre-mujer; confesor-pecador: autoritarismo inapelable del «Siglo de Oro», resaca de la destrucción que padeció la libre indagación a partir de Trento.

Este oscurantismo afecta principalmente a la mujer, que Santa Teresa distingue constantemente del hombre para denigrarla, según la vieja tradición que hemos visto operaba también en Fray Luis de León. No es extraño, por tanto, que en la *Carta* que sirve de introducción a la *Vida* Fray Luis proponga que es «milagro» que una mujer haya tenido tales experiencias y escrito tales cosas, ya que no es «de las mujeres el enseñar, sino el ser enseñadas, como lo escribe San Pablo». Por lo demás, una y otra vez, machaconamente, concuerda Santa Teresa con Fray Luis al insistir no sólo en su propia insignificancia (en su ser siempre *sierva*), sino en la de todas las mujeres.

Conflicto, pues, entre el más cerrado de los dogmatismos y la necesidad de expresión personal; huida del mundo hacia la intimidad (alejamiento del «mundanal ruido») que se da en angustiosa tensión con las exigencias de un mundo que lucha ferozmente contra el cambio. Lo que nos explica que quien tan convinentemente predica el abandono del mundo, insista a la vez en fundar conventos, ya que —dado el peligro luterano, según explica— «señor mío, no hace nada quien ahora se aparta del mundo» (*Camino de perfección*). Y aunque esos monasterios son para recoger el alma en la verdadera fe, puesto que son mayores los trabajos de los contemplativos que los de los activos (*op. cit.*), existen también para *impedir* el intimismo en su rígida disciplina y estructura autoritaria.

Santa Teresa, al parecer, venció *personalmente* en su lucha; pero es ello a cambio de asumir que su huida del mundo es el correlato exacto de la lucha contra el mundo burgués que entonces

nacía en Europa. La inteligente y fuerte mujer que así gana su propia batalla resultará, por tanto, modelo que erigen quienes a ella se oponían y, a la larga, en España, modelo para la más cerrada y antihumanista de las ideologías.

Muy distinto de Santa Teresa es su gran amigo y joven discípulo JUAN DE YEPES (y Alvarez), tal vez el mayor poeta místico de Occidente. Nacido en Fontiveros (Ávila) en 1542, vive de joven en Medina del Campo, en cuyo convento carmelita profesa; a partir de 1564 estudia durante algún tiempo en Salamanca. Aunque por cierta correspondencia de Santa Teresa puede deducirse que el joven Juan de Yepes tenía ya entonces inclinaciones literarias, sabemos que tanto en Medina del Campo como en Salamanca lleva una vida de gran austeridad y que no escribe sus poemas conocidos hasta 1577. A partir de 1567 ayuda a Santa Teresa en la reforma del Carmelo y es, como Santa Teresa, fundador de conventos. Es encarcelado en Toledo en 1577 por su propia orden, los Carmelitas Calzados, inicia su actividad poética en la cárcel, de la que huye durante el verano de 1578 para refugiarse en un convento de Carmelitas Descalzos. A partir de ahí no sólo continúa su producción poética mientras sigue fundando conventos, sino que alcanza posiciones de cierta importancia en la Orden. Muere en Úbeda el 14 de diciembre de 1591; es beatificado en 1675 y canonizado en 1726.

Teniendo en cuenta la importancia polémica que tuvo en su tiempo la reforma del Carmelo, no puede menospreciarse la labor práctica que lleva a cabo San Juan al lado de Santa Teresa y por inspiración suya. Sin embargo, a pesar de tanta actividad como desarrolló en su vida, el valor que tiene San Juan para nosotros es exclusivamente el de su ser de poeta. Por ello, a diferencia de Santa Teresa, si algún problema no nos plantea San Juan, es el de su presencia en una historia de la literatura, empleando la palabra literatura en el más estricto de sus sentidos. Su obra es corta, pero es una de las más intensas y originales de la lírica en lengua castellana. Y en cuanto poeta místico que es, esa obra resume y culmina no sólo las aspiraciones expresivas de una Santa Teresa o un Fray Luis, sino —¡tan tardíamente!— de toda una larga tradición europea que, en sus mejores exponentes medievales, tiende por una parte a ser abstracta y difícil *explicación* racional de la declaradamente irracional experiencia mística (así en *Master Eckardt*, por ejemplo), o bien simbólico y deslavado intento de comunicar-

nos la experiencia misma (Ruysbroek, por ejemplo). Ha de tenerse en cuenta que la experiencia mística —con contenido divino o vacía de contenido, según la cultura de origen y según el momento histórico—, vivida como tal por muchos seres humanos, es presentada siempre, por definición, como inefable: se supone que trasciende toda vía y explicación racionales. De ahí que, *en sí*, no pueda expresarse coherentemente en cuanto tal experiencia, siendo excepciones por tanto los intentos de dar al lector (u oyente) la experiencia misma, en tanto que abundan las disquisiciones teológicas o metafísicas acerca de cómo se llega a la experiencia mística, lo que ésta significa, etc. La importancia de Santa Teresa en esta tradición, por ejemplo, radica en que, aunque su teología y su capacidad metafísica son muy de segundo orden comparados, digamos, con *Master Eckardt* (o, en otras culturas, con Maimónides o con textos de la India), es en cambio sutil y complejo su análisis psicológico del proceso, a la vez que, aquí y allá, acierta con metáforas e imágenes que, según hemos visto, parecen darnos una aproximación de la vivencia misma del trance de unión mística. Raro es, desde luego, el escritor místico que no acierta así de vez en cuando. Lo peculiar de San Juan en sus poemas mejores (por ejemplo, el «Cántico espiritual», la «Noche oscura» o la «Llama de amor viva») es que arranca donde los demás parecen detenerse, o de aquello de lo que los demás hablan tímidamente; desde el umbral mismo de la experiencia en la que nos instala inmediatamente sin rodeos, sin que medien, prácticamente, explicaciones de ningún género sobre el proceso y sus peculiaridades.

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

Rápidamente, en tres estrofas más, llegamos al centro del poema y de la experiencia, a la exclamación pura del deleite de la unión mística:

¡Oh noche que guiaste,
oh noche amable más que el alborada,
oh noche que juntaste
amado con Amada
amada en el Amado transformada!

Donde el entrecruce de los sustantivos (Noche-Amado-Amada) remata en una forma verbal, también sustantivada, que, a una vez, nos *revela* y nos *explica* la experiencia misma. A lo que sigue, cerrando el poema en gozosa calma, las tres estrofas en que el alma dormida queda olvidada entre las azucenas:

En mi pecho florido
que entero para él solo se guardaba,
allí quedé dormido
y yo le regalaba
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando ya sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Cierto que San Juan escribió también poemas didácticos, particularmente los romances compuestos durante su encarcelamiento, y que algunos de esos poemas (indiscutiblemente suyos o atribuidos) pueden leerse como pequeños tratados *acerca* de la experiencia mística, como por ejemplo el romance cuyo estribillo explica que al éxtasis se llega «toda ciencia trascendiendo». Lo característico de su obra mejor, sin embargo, inclusive en el largo y complejo «Cántico espiritual», es el apasionado y certero salir a dar a «la caza alcance» más allá ya de todos los preliminares (estando *ya* la casa sosegada): con San Juan rara vez estamos a más de los dos pasos finales que en la escala mística llevan a la unión y al trance «transfigurativo». Y en la «Llama de amor viva», por ejemplo, escrita toda ella entre exclamaciones, estamos de principio a fin, en la plenitud misma del amor logrado que se inicia con el penúltimo escarceo:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro,
pues ya no eres esquivia,
acaba ya, si quieres:
rompe la tela de este dulce encuentro!,

para acabar en el reposo final que en los místicos se llama unión:

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno
donde secretamente solo moras
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

Experiencia que se expresa directamente, sin armazón teológica que la soporte y, sobre todo, sin recurrir a la queja tradicional: que porque se trata de una experiencia inefable, no hay palabras que puedan comunicarla. San Juan, en suma, no dice; *hace*.

No deja de haber, sin embargo, ciertas contradicciones significativas. Así, por ejemplo, tras la composición del «Cántico espiritual», San Juan se creyó obligado a escribir una larga y detallada exégesis en prosa, comentario estrictamente teológico que pretende mediar el goce directo, espontáneo, del poema a base de una rigurosa explicación del significado cristiano concreto de todas y cada una de sus palabras. Y es que tal libertad de canto, tal altura expresiva de los goces de la «caza» y el éxtasis final, tal pureza experiencial, podían aparecer como deleite fácil y, por tanto, peligroso al darse sin referencias concretas a la teología en que se sustentan o al trabajoso rechazo del mundo de los sentidos que se requiere para su alcance. De ahí que en una de sus «caute-las» San Juan explique que «siempre te has de recelar de lo que parece bueno», y, en otra, que «nunca en los ejercicios espirituales pongas los ojos en lo sabroso de ellos para asirte a él, sino en lo desabrido y trabajoso de ellos para abrazarlo». Consejos inseparables, por una parte, del general rechazo ascético del mundo de los sentidos que San Juan, como todo religioso, predica, y, por otra, inseparable de la obligada obediencia institucional, según se ve en los «Avisos y sentencias espirituales»: «En todo nos habe-

mos de guiar por la doctrina de Cristo y de su Iglesia...»; «No se ha de creer cosa por vía sobrenatural, sino sólo lo que dijere con la enseñanza de Cristo y sus ministros»; «Es Dios tan amigo que el gobierno del hombre sea por otro hombre, que totalmente quiere no demos entero crédito a las cosas que sobrenaturalmente comunica hasta que pasen por este arcaduz humano de la boca del hombre»; «Cuando Dios revela al alma alguna cosa, la inclina a decirlo a su ministro de la Iglesia que tiene puesto en su lugar»; «Las almas no las ha de tratar cualquiera, pues es cosa de tanta importancia acertar o errar en tan gran negocio»; etc.

Y, sin embargo, ahí están sus poemas, sosteniéndose en una extraordinaria capacidad expresiva del amor logrado y sus deleites; lo cual, por otra parte, corresponde a las «dulces inspiraciones» de la «sabiduría divina», al «sosiego sabroso», a la «paz, descanso, sabor y deleite sin trabajo», de que también habla en los «Avisos y sentencias espirituales». No podemos, en buena ley, separar esta pureza amatoria suya, la expresión liberada de todo aparato teológico aparente, del específico significado religioso que, en la prosa, da San Juan a sus poemas, porque era el significado que para él tenían, inserto como estaba, plenamente, en la vieja tradición cristiana: se trata de una poesía amorosa cuyo contenido específico, a partir del llamado argumento de autoridad, es el de las relaciones entre el ser humano y el Dios de los cristianos. Sin embargo, con la sola excepción de la frase «bálsamo divino», en la estrofa 25 del «Cántico espiritual», nada hay en los textos mismos de los poemas mayores de San Juan que así lo indique. No es extraño, por tanto, que uno de los mejores estudios sobre la poesía de San Juan se acerque a ella «desde esta ladera». Quien así lo ha hecho se ocupa, entre otras cosas, de las posibles fuentes de esta extraordinaria y peculiar poesía. Indiscutiblemente, entre esas «fuentes», además de la tradición popular y del *Cantar de los cantares*, predomina Garcilaso y, en general, la poesía renacentista de estirpe cortesana, pero filtrados por una edición de Boscán y Garcilaso «a lo divino» compuesta por Sebastián de Córdoba. Ocurre, sin embargo, que la diferencia fundamental entre el texto de Sebastián de Córdoba y la poesía de San Juan se encuentra en que en ésta han desaparecido los elementos obvia y torpemente doctrinarios de Córdoba, gracias a lo cual la poesía de San Juan recupera una fuerza erótica renacentista que sólo sa-

liéndonos de los textos poéticos mismos entendemos que ha de referirse al amor divino (no por divino, según ya se sabe, exento de sexualidad). Es, pues, la autoridad *exterior* a los poemas la que nos dicta una lectura religiosa de los mismos, cosa que no ocurría ni con Santa Teresa ni con Fray Luis de León, cuyos textos centrales no ofrecen ambigüedad ninguna en este sentido.

Volvemos así a lo que distingue a San Juan no sólo de los ascetas y místicos de lengua castellana, sino, en general, de los más notables representantes de la tradición mística occidental y del erotismo oriental. En sus textos centrales todos ellos dedican gran espacio a la idea básica del rechazo del mundo, a las sutilezas teológicas necesarias para describir detalladamente las diferentes escalas o moradas por las que hay que pasar para llegar a la paradójica unión final, que es paradójica porque en ella el alma humana es y no es ella misma inmersa en el concepto llamado Dios, plenitud de vida que es muerte de toda conciencia, goce tan pleno que no tiene conciencia de sí mismo; etc. Obviamente, no hay palabras para expresar tales paradojas; la realidad que así «trasciende» toda «ciencia» es inefable. A lo más que puede aspirarse, por tanto, es a explicar racionalmente cómo sería tal realidad si pudiese explicarse; y, tal vez más aún, a intentar expresar algunos momentos de la experiencia recurriendo al lenguaje humano —el único que tenemos— del amor, pero descalificándolo como realmente inútil cada vez que se emplea. Procedimiento similar al que lleva al empleo de metáforas de amor humano, que aparecen como tales metáforas; es decir, como modos de expresión que realmente no expresan la experiencia misma, sino que apenas se aproximan a ella lo más que puede aproximarse el intelecto desde fuera de la experiencia misma. San Juan, en cambio, como inconsciente de la imposibilidad de decir lo inefable, da concreción poética absoluta a las metáforas y vocablos de amor humano que emplea como si, de hecho, fuese ese el lenguaje real de la experiencia de la unión amorosa y sus goces. Así, no hay en su poesía palabra para el amor, sino amor; para el goce, la palabra justa es goce; y ya en el mundo de la metáfora y la imagen, la caricia del amado, es ese «aire de la almena» que

Con su mano serena
En mi cuello hería
Y todos mis sentidos suspendía.

Ni la rigurosa elaboración metafísica de *Master Eckardt* ni el dificultoso y precavido recorrido psicológico de Santa Teresa; menos aún la obsesión por el mal del mundo y su comercio, que una y otra vez impiden a Fray Luis levantar el vuelo. En vez y, desde luego, conflictivamente, San Juan humaniza el rechazo del mundo explicitado tanto en las «Cautelas» como en los comentarios al «Cántico espiritual», en una aventura espiritual que, aunque entendemos está determinada por su tiempo castellano y post-tridentino, universaliza las experiencias más ideales de la visión erótica del mundo. Triunfo de la poesía que, sin trascender sus determinantes históricas e ideológicas, recupera lo que puede haber de positivo en ellas.

II.2C. EL PRELOPISMO REACCIONARIO

Un importante grupo de obras teatrales, tanto por su número —96— como por su significación dentro de la lucha ideológica del siglo xvi español lo constituye el *corpus* conocido por el nombre de *Códice de autos viejos*, que incluye textos de entre 1550 y 1575 aproximadamente, si bien no faltan incluso anteriores. Los temas son abrumadoramente religiosos, bíblico-evangélicos por un lado y alegóricos, precursores de los autos sacramentales, por otro. Mas las piezas del código, anónimas en su mayoría, contienen inúmeras referencias a problemas y modos de vivir contemporáneos, así como a los mitos del casticismo hispano, que comienzan aquí a adquirir consistencia que será pétrea en el teatro de Lope de Vega. Figuran desde detalles costumbristas a alusiones mucho más serias a problemas sin duda bien conocidos. Más allá de deliciosos anacronismos y de popularismos chistosos, se parte, en conjunto, de un punto bien claro: España es castillo roquero de la fe católica, sometida a los embates de poderosos e insidiosos enemigos exteriores e interiores. Los grupos minoritarios o marginales son tratados como adversarios potenciales o reales del casticismo. Así los gitanos, portugueses, comuneros, musulmanes, protestantes y, sobre todo, los judíos. Insultos e ironías acerca de la pretendida tipología física semita, sobre sus peculiaridades gastronómicas, y tantos detalles más, que conducen a crear un ambiente muy especial entre obras y auditorio. El titulado *Auto de la destrucción de Jerusalén* muestra brutalmente las consecuencias del anti-

semitismo; un soldado romano que conduce prisioneros judíos, los pregona del siguiente modo:

¿Quién quiere comprar judíos?
¡Ea, que vendellos quiero!
Ea, señores, servíos
de aquestos esclavos míos:
treinta doy por un dinero.
Harto estoy de vocear;
pues no me dan lo que pido,
yo los quiero destripar
por ver si podré sacar
los tesoros que han comido.
¡Oh, qué han comido de cosas
los enemigos de Dios!
Aljófar, piedras preciosas;
¡oh, qué doblas tan hermosas!
¡Mirad qué piezas de a dos!

El público estaba acostumbrado a escenas violentas de semejante categoría. Así, en *La degollación de San Juan Bautista*, al precursor se le corta la cabeza en escena, según indica la oportuna acotación: algo parecido ocurre en *El martirio de Santa Bárbara*. En *El martirio de Santa Eulalia*, en que la santa muere quemada, la correspondiente acotación indica: «átanla al madero y pónenle fuego». Responsabilidad del «director escénico» sería la de llevar a cabo gráfica y verosímilmente tales muertes y tormentos. Los jesuitas, por su parte, parece que llegaron a resolver el problema de la forma más expeditiva posible: en cierta representación hecha en Flandes, un preso, sin duda un condenado a la última pena, fue muerto realmente en la propia escena. Quizá por ello, y como se sabe, los espectáculos jesuíticos admiraban a los inquisidores. El coronamiento del sistema, en efecto, no es otro que la Inquisición, y a la gloria del Santo Oficio se dedica la *Farsa sacramental de las Cortes de la Iglesia*; todo el auto está montado y construido consciente y cuidadosamente, de forma que constituye una apotheosis inquisitorial; baste citar dos de sus pasajes más representativos, recitados a coro:

Fuera, fuera, fuera,
fuera, dañada ceguera,
fuera, hereje ponzoñoso.

¡Alegra tu corazón,
Santa Inquisición!
¡Haya bien quien te formó
y el que tal gracia te dio,
pues el mundo no salió
con su dañada intención,
Santa Inquisición!

Por encima de sutilezas teológicas y eucarísticas, la realidad cotidiana de los españoles del momento se transparenta de forma clara y definida. Y contra esa realidad se enfrentó tan ardorosa como inútilmente el erasmismo peninsular.

En 1559 el Índice inquisitorial prohíbe abundantes textos teatrales que corrían impresos. No es arriesgado suponer que ante tal aviso los futuros autores dramáticos fuesen más comedidos en sus críticas y en la exposición de sus ideas. De hecho, los dramaturgos que serán mencionados a renglón seguido se someten, de un modo u otro, de grado o por fuerza, a la nueva realidad, preparando así el terreno, también en lo ideológico, a la poderosa eclosión de Lope de Vega. Un grupo clasicista se esfuerza, inútilmente, por aclimatar en España la tragedia neosenequista, de fría y calculada arquitectura, desarrollo y desenlace. HERNÁN PÉREZ DE OLIVA (nacido en Córdoba c. 1494; muerto en 1531), profesor y rector de Salamanca, viajero intelectual por Europa, humanista y filósofo, autor de un característico *Diálogo de la dignidad del hombre*, rompe el fuego al publicar en 1526 sus adaptaciones castellanas de Sófocles, Eurípides y Plauto. Tras él, y siguiendo de cerca al portugués Antonio Ferreira, fray Jerónimo Bermúdez (m. 1599) compone su díptico *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, sobre la tragedia medieval de Inés de Castro. Cristóbal de Virués (m. 1609) se ocupa de personajes del mundo antiguo, como Atila, Casandra, Semíramis o Dido. Más adelante, el aragonés Lupercio Leonardo de Argensola (m. 1613) dramatiza una historia de ambiente egipcio, *Alejandra*, y otra de la Zaragoza musulmana, *Isabela*. Cervantes mismo escribirá también una tragedia clásica, *La Numancia*, muy por encima del habitual nivel de lo mencionado (cf. II.3A). El proceso de este tipo de teatro es bastante claro, situado en todo momento al margen de las ideas y las realidades histórico-sociales: del apoyo en teorías humanistas a los esquemas desprovistos de vida, muestran su fracaso por su dogmatismo estético y su frialdad exquisita. Acosado primero por las producciones re-

nacentistas llenas de vitalidad, por el teatro popular y por el casticismo irracional, se convierte bien pronto en simple curiosidad arqueológica.

Será preciso mencionar, para terminar con cierta coherencia este esquema teatral del siglo XVI inmediatamente anterior a Lope de Vega —el caso de Cervantes será considerado en lugar aparte—, varias figuras de interés vario. En Valencia, JUAN DE TIMONEDA (c. 1520-1583) centra en torno a sí una serie de actividades culturales de importancia. Timoneda, en efecto, es librero y editor de Lope de Rueda y otros, traductor y adaptador de Plauto y Ariosto, autor él mismo de piezas religioso-pastoriles y de populares colecciones de cuentos. Su tarea es más bien de divulgador y propagador de la literatura en el medio cortesano y burgués de la ciudad levantina. En la floreciente Sevilla, orientada hacia las Indias, aparecen dos escritores que suelen clasificarse de «prelopidistas». LOPE DE RUEDA (c. 1510-1565) es una típica muestra de actividad teatral total, pues es tan actor y director de escena como autor; durante años recorrió España con su compañía. Cervantes relata así el trabajo de Rueda, a lo que parece con cierta exageración:

me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda... En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos... y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos... El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo...

Rueda es autor de unas comedias italianizantes sin excesivo interés, pero también de unos *pasos* cómicos y chistosos, de diálogo coloquial, rápido y realista, en que se retrata la vida popular sin complicaciones ideológicas, sin anticlericalismo ni erasmismo, especie de costumbrismo saineteril, mas de mucho valor para conocer —por aproximación escénica— ciertos aspectos del pueblo bajo de la época. Y JUAN DE LA CUEVA, también sevillano (1550-1610), lleva al teatro temas clásicos y nacionales, inspirados estos últimos en crónicas y romances, como *Muerte del rey don Sancho*, *Bernardo del Carpio* y *Los infantes de Lara*. Su *Comedia del infamador*, en fin, suele considerarse, con cierto optimismo, como anticipación del tema de Don Juan. También se ha querido ver en

ciertos aspectos de sus dramas críticas más o menos oscuras de Felipe II en el momento en que éste se anexionaba Portugal en 1580.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA *

II.2. DEL HUMANISMO A LA MÍSTICA

a) *Historia y Sociedad*

Braudel, Ferdinand: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 vv. (Madrid, 1977).

Caro Baroja, Julio: *Los moriscos del reino de Granada* (Madrid, 1957).

Lapeyre, Henri: *Las etapas de la política exterior de Felipe II* (Valencia, 1973).

Salomon, Noël: *La campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVIème d'après les Relaciones Topográficas* (París, 1964).

Los libros de Braudel y Lapeyre son básicos para una comprensión general de la época de Felipe II, centrado cada uno en aspectos diversos de la política exterior del *Rey Prudente*. El problema de la minoría morisca y de su sublevación —dominada por don Juan de Austria— es estudiado por Caro Baroja, mientras que Salomon hace un importante análisis de la situación del campo de Castilla la Nueva bajo Felipe II, trabajo que sirvió al recientemente desaparecido hispanista francés de base para su magnífica monografía sobre el teatro campesino de la época de Lope de Vega (Cf. II.3B).

b) *Literatura*

II.2A. LOS DOS LUISES O LA DERROTA DEL HUMANISMO. EL CASO DE HERRERA

Alonso, Dámaso, «Forma exterior y forma interior en fray Luis de León», *Poesía española* (Madrid, 1976, 5.º).

Bell, A. F. G.: *Luis de León* (Barcelona, 1927).

García, Félix: Introducción a su ed. de *Obras Completas* de fray Luis de León (Madrid, 1944; «Biblioteca de Autores Cristianos»).

Guy, A.: *El pensamiento de fray Luis de León* (Madrid, 1960).

Laín Entralgo, Pedro: *La antropología en la obra de fray Luis de Granada* (Madrid, 1946).

* En las presentes bibliografías, un asterisco indica que la obra así señalada se ocupa no sólo de la época en que se incluye, sino también de otras posteriores.

- Macrí, Oreste: *Fernando de Herrera* (Madrid, 1959).
- Martínez de Burgos, M.: Introducción a *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada («Clásicos Castellanos», 97).
- Oechslin, R. L.: *Luis de Granada ou la rencontre avec Dieu* (París, 1954).
- Onís, Federico de: Introducción a *De los nombres de Cristo*, de fray Luis de León («Clásicos Castellanos», 28, 33, 41).
- * Pierce, Frank: *La poesía épica del Siglo de Oro* (Madrid, 1968, 2.ª).
- Pinta Llorente, Miguel de la: *Estudios y polémicas sobre fray Luis de León* (Madrid, 1956).
- Vega, Angel Custodio: Introducción a su ed. de *Poesías*, de fray Luis de León (Madrid, 1956).
- Vossler, Karl: *Fray Luis de León* (Madrid, 1946).

Acerca de la conflictiva vida de fray Luis de León y de sus procesos inquisitoriales es básico el libro de M. de la Pinta Llorente; sobre su pensamiento humanístico son útiles los trabajos de Onís, García y Guy, especialmente, a pesar de su brevedad, el primero de ellos. En cuanto a los valores estéticos y estilísticos de fray Luis de León, los estudios de Dámaso Alonso sobre todo y después de A. C. Vega, son los más útiles. El viejo libro de Bell ha sido superado en varios aspectos, mientras que el de Vossler ofrece una visión extremadamente idealista del profesor salmantino. Sobre fray Luis de Granada, aparte de una introducción a la *Guía de pecadores* debida a Martínez de Burgos, destaca el libro de Laín Entralgo y de modo particular el de Oechslin. Cf. también el estudio de Márquez Villanueva en II.2B.

El *Herrera* de Macrí es casi la única monografía sobre el poeta sevillano, excelente estudio sobre su neopetrarquismo y su poesía civil; el de Pierce es un trabajo de conjunto —muy informativo— sobre la llamada poesía «épica» de la Edad Conflictiva.

II.2B. LA MÍSTICA: ENTRE EL INDIVIDUALISMO Y LA TEOCRACIA

- Alonso, Dámaso: *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1966, 4.ª).
- Allison Peers, Edgard: *Studies on the Spanish Mystics*, 3v. (Londres, 1927-1960).
- : *San Juan de la Cruz, espíritu de llama* (Madrid, 1950).
- Baruzi, Jean: *San Juan de la Cruz et le problème de l'expérience mystique* (París, 1930, 2.ª).
- Bataillon, Marcel: «Sobre la génesis poética del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz», *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid, 1964), 167-182.
- : «El anónimo del soneto 'No me mueve, mi Dios...'», *ibíd.*, 419-440.
- * Castro, Américo: *Teresa la Santa, Gracián y los separatismos, con otros ensayos* (Madrid, 1971).
- Hatzfeld, Helmut: *Estudios literarios sobre mística española* (Madrid, 1955).
- Hornedo, R. M. de: «El humanismo de San Juan de la Cruz», *Razón y Fe*, CXXIX (1944), 113-150.
- Márquez Villanueva, Francisco: *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI* (Madrid, 1968).

- Oechslin, R. L.: *L'intuition mystique de Santa Teresa* (París, 1946).
 Orozco Díaz, Emilio: *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1959).

La monografía de Allison Peers abrió camino en los estudios de la mística española; la subsiguiente de Hatzfeld viene ya marcada por una interpretación casticista y tradicional, mientras que la de Márquez Villanueva, tras las huellas de Américo Castro (cf. *Teresa la Santa...*) sitúa las grandes figuras del espiritualismo hispano del xvi en una perspectiva histórico-cultural, al tener en cuenta los orígenes conversos de varios autores (Santa Teresa, Fray Luis...). Sobre San Juan de la Cruz, aparte de los sugerentes estudios de Dámaso Alonso y Bataillon, del libro divulgador de Allison Peers (1950) y de la interpretación tradicionalista de Hornedo, y Orozco Díaz, es importante el clásico trabajo de Baruzi acerca del misticismo estricto de San Juan de la Cruz.

II.2C. EL PRELOPISMO REACCIONARIO

- * Asensio, Eugenio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (Madrid, 1965).
 - * Fleckniakoska, J. L.: *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón, 1550-1635* (París, 1961).
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «La transposición de la realidad en el *Códice de Autos Viejos*», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 280-302.

Los libros de Asensio y Fleckniakoska constituyen serias aportaciones eruditas a los respectivos temas; el artículo de Rodríguez-Puértolas estudia el prelopismo en sus coordenadas ideológicas, coincidentes con los cánones del más puro e intransigente casticismo, que Lope llevará aún a más altas cimas.

II.3. CRISIS Y DECADENCIA IMPERIAL

Nota introductoria.

II.3A. Cervantes y Mateo Alemán: dignidad e indignidad del ser humano.

II.3B. Lope de Vega y el casticismo hispano.

II.3C. El Barroco como visión del mundo: Góngora, Quevedo, Gracián.

II.3D. El Barroco como visión del mundo: Calderón y el teatro.

II.3E. Ideólogos y arbitristas.

Bibliografía básica.

II.3. CRISIS Y DECADENCIA IMPERIAL

NOTA INTRODUCTORIA

Martín González de Cellorigo comentaba en 1600 la situación del Imperio en el que no se ponía el Sol:

No parece sino que se han querido reducir estos reinos a una república de hombres encantados que vivan fuera del orden natural.

Y un economista clarividente, Sancho de Moncada, decía también a comienzos del siglo XVII:

los extranjeros negocian en España de 6 partes las 5 de cuanto se negocia en ella, y en las Indias, de 10 partes las 9; de modo que las Indias son para ellos y el título de Vuestra Majestad, pues las flotas enteras les vienen consignadas.

Y como ha escrito un notable historiador español,

Ido Felipe II, desvanecidas las más mínimas sospechas de disidencia religiosa, expulsados los últimos moriscos, al menos oficialmente, en 1609, la sociedad hispana se reflejaba inmóvil en las quietas aguas de su homogeneidad espiritual. Las guerras de ahora acontecían lejos de las fronteras: dentro de casa reinaba la paz de la creencia imperturbable. Cada uno tenía la certeza de pertenecer a una sociedad de castizos cristianos viejos, de señores e hidalgos. No más banqueros o intelectuales de estirpe judaica. El gigantesco personaje de la sociedad eclesiástico-señorial-campesina estaba omnipresente como nunca antes.

En 1598, en efecto, muere Felipe II. Le sucede su hijo, el tercero de igual nombre. De modo que podría parecer simbólico, el nuevo reinado se inicia —1599 y 1602— con dos importantes

hechos, no tan disímiles como quizá pudiera creerse a primera vista: hacen su aparición las monedas de cobre, las primeras en la Historia española; es perseguido el padre Mariana, tanto por su tratado *De Rege* como por el titulado *De Monetae Mutatione*. El siglo XVII es el de la crisis y decadencia acelerada del Imperio hispánico. 1627 es el año de otra suspensión de pagos estatal, al tiempo que el de una brutal devaluación de la moneda de vellón en un 50 por 100; en 1630 se patentiza definitivamente la baja en la llegada a la Península de la plata americana. El sistema de los validos o favoritos se eleva a categoría institucional; el Conde-Duque de Olivares será el prototipo durante más de veinte años de gobierno prácticamente personal. Los elementos y líneas de fuerza anotados para la época de Felipe II continúan activos a todo lo largo del siglo XVII; así el exceso de nobles, hidalgos y religiosos: de estos últimos, más de cien mil. Un documento toledano señala que a fines del reinado de Felipe III había «doblados religiosos, clérigos y estudiantes, porque ya no hallan otro modo de vivir ni de poder sustentarse». La miseria, en efecto, parece enseñorearse de la Península, debido a las causas ya conocidas y ahora agravadas. Unos versos del momento indican el problema con acrimonia:

al rico llaman honrado
porque tiene qué comer.

Sobre la situación del campesinado, lo dicho por fray Benito de Peñalosa impresiona todavía hoy:

el estado de los labradores de España en estos tiempos está el más pobre y acabado, miserable y abatido de todos los demás estados, que parece que todos ellos juntos se han armado y conjurado a destruirlo y arruinarlo...

Por otro lado, la escasa industria castellana sufre un colapso definitivo; las estadísticas toledanas que señalan el cierre de telares, por ejemplo, son simplemente abrumadoras. En 1609, por si fuera poco, tiene lugar la expulsión de los moriscos, contra toda lógica y todo sentido práctico, siguiendo la línea de la «economía a lo divino». Pues el mito de una España limpia y pura de contaminaciones moriscas y sobre todo judías continúa avasallador, dominando el panorama de la época. San Isidro Labrador aparece

en un auto sacramental de Lope de Vega, *El triunfo de la Iglesia*, como

un labrador de Madrid
del linaje de los godos.

Mas no cabe sorpresa alguna después de que el propio Lope había escrito en 1604 lo siguiente, acerca del Evangelio de San Mateo:

... aquel famoso
libro, que visto en las supremas salas,
confirmaba la hidalguía
de Cristo por la parte de María.

Correlato de tal mitomanía, además del ideológico desprecio por las actividades comerciales e industriales —*burguesas*— es un antiintelectualismo según el cual judío y *agudeza* eran sinónimos, como leemos en otro auto lopesco:

—¿Sois judío?
—No, señor.
—Parecéislo en la agudeza.

O en *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, en versos que nos recuerdan una tesis central de los místicos:

que suele la cristiandad
alcanzar más que la ciencia.

O en *La hora de todos*, donde Quevedo expresa su rechazo de la ciencia a propósito de un anteojo manejado por los marinos holandeses, al que llama:

Instrumento que halla manchas en el sol y averigua mentiras en la luna, y descubre lo que el cielo esconde, es instrumento revoltoso, es chisme de vidrio y no puede ser bienquisto del cielo...

Y la Inquisición preside todo esto; en la comedia *El niño inocente de La Guardia*, Lope alaba así la creación del Santo Oficio:

Bien hayáis, reyes, amén,
que aquel Santo Tribunal
habéis puesto en tal estado,

porque como el Santo Oficio
no habéis hecho beneficio
a España.

Otra vez Lope —defensor incansable del casticismo— aboga por los procedimientos drásticos para eliminar disidentes, ahora en *El caballero del Sacramento*:

suspéndanse mil mahomas
en las encinas de Argel,
y del peñol de una entena
todo luterano inglés.

Olivares intentará contra viento y marea abrir los ojos a la clase dominante del país, e intentará incluso, en 1641, traer judíos a España para que se hagan cargo de las actividades económicas: su fracaso será estrepitoso, y dos años después Olivares perderá el favor del rey. Verdad es que, además, han ocurrido graves cosas; tras la victoria de Breda todo va cuesta abajo. En 1640, Portugal recupera su independencia, y está a punto de conseguirla Cataluña; hay, además, conspiraciones separatistas en Aragón y Andalucía. La derrota de Rocroi en 1643 marca ineluctablemente el camino del amargo final; en 1647 y 1648 se sublevan Sicilia y Nápoles, y es preciso reconocer la independencia de Holanda; la Paz de los Pirineos de 1654 señala la supremacía europea de Francia... Las guerras, sin embargo, son «divinales». Un historiador sevillano escribe en 1630:

Seremos siempre los queridos de Dios y los escogidos de su Iglesia, y triunfaremos de nuestros enemigos. Pues desde el año en que se fundó en esta ciudad este Divino Tribunal [del Santo Oficio], han tremolado las banderas españolas en todas las partes que el Sol luce.

En 1638 el delirio mesiánico hace escribir a fray Francisco Enríquez:

las batallas en que hoy está empeñada España son propiamente de Dios, porque son por causa de religión... Por ser las presentes batallas por causa de religión, se pueden esperar con toda certeza grandes y gloriosas victorias.

Mientras tanto, la miserable situación de la Península no conoce paliativos; para 1669 lo previsto por algunos desde principios de siglo es ya claro, y un ministro de Carlos II declara:

Ha llegado esta Monarquía al estado más infeliz que es creíble, y está lo más aniquilada y postrada que hasta hoy se ha visto. Y esto, Señora, me toca de experimentarlo y tocarlo cada día, porque por la ocupación de mi oficio llego a muchos lugares que eran, pocos años ha, de mil vecinos, y no tienen hoy quinientos, y los de quinientos apenas hay señales de haber tenido ciento: en todos los cuales hay innumerables personas y familias que se pasan un día y dos sin desayunarse, y otros meramente con hierbas que cogen en el campo y otros géneros de sustento, no oídos ni usados jamás.

Es Carlos II el último de los Austrias españoles. Al morir sin herederos empieza una guerra de sucesión que durará casi catorce años —verdadera intervención de las potencias europeas—. Se ha llegado al punto final de la decadencia del Imperio teocrático. Una copla popular resumía así la situación:

¿En qué se parece España a sí misma?
En nada.

Este ser que no se parece a sí mismo, la «república de hombres encantados», según las palabras ya citadas de Cellorigo, se refleja desmesuradamente en la literatura y el arte todo de la época. Las violentas contradicciones del sistema imperial, sus mitos casticistas, su irracionalismo, su alta cultura y su miseria, su poder militar y su decadencia tecnológica y organizativa, su riqueza en oro y plata extraídas de América y su deuda permanente con los banqueros europeos («nuestras Indias están en España», dirá un ministro francés), el abismo, en suma, entre el ser y el parecer así como la obsesión por el engaño y desengaño, son la clave de una lectura significativa del Barroco. En Lope de Vega destacará el nacionalismo integrista y la voluntad de elevarse por encima de los conflictos más evidentes por obra y gracia de una operación ideológica en la que une la clase dominante a los labradores ricos; pero en Mateo Alemán, no menos ideológico, lo fundamental será el desengaño y un feroz rechazo de lo humano. La vitalidad de la época, expresada de diversas maneras es, sin embargo, impresionante en ciertas capas sociales: el vagabundaje con su miseria y picardía, el teatro ambulante, la prostitución, se extienden por la Península como, por lo demás, por el resto de Europa; a la vez abunda el lujo tanto civil como religioso, nadie podría contar los poetas existentes, la vestimenta aristocrática masculina pierde sobriedad, las mujeres de la clase dominante se

adornan con afeites y hablan de arte y literatura, y las formas expresivas cultas rechazan lo natural en favor del «arte», que se confunde con el artificio, con el «ingenio», con la agudeza, con las formas culteranas y conceptistas. Frente a la avalancha, pero inmerso en su mismo lenguaje, se levantará, dogmático, el teatro de Calderón, que, como todo teatro Barroco, parte del engaño para llegar siempre al desengaño. Gozosa, difícil, construida minuciosamente, la poesía de Góngora tratará de plasmar la lujosa y desorbitada voluntad de belleza que se opone a la miseria social dominante. Pero Quevedo, implacable, desmontará una y otra vez los más soberbios edificios, para que un poco más tarde, pragmático, lúcido y oportunista, Gracián defina en qué consiste el arte y agudeza del ingenio, afirmando, en última instancia, la igualdad entre el ser y el parecer.

En los orígenes de todo ello, Cervantes ve ya la dirección que seguirá el siglo y desarrolla incluso gran parte de su temática; pero, irónicamente, con una inusitada sabiduría y con un sentido de la dignidad humana que le separan de los escritores barrocos más característicos. Lo que no excluye que ya en él sea evidente la angustia que marca todo el período; angustia de la que nacen, avasalladoramente, algunas de las obras más sorprendentes y contradictorias de toda la literatura castellana: fuerza, rigor, enorme riqueza expresiva y —en el teatro— lujo de gran espectáculo; pero también y a la vez —y la excepción sería de nuevo Cervantes— dogmatismo, resolución de los conflictos por la vía del desengaño, es decir, por un rechazo generalizado de lo positivo que no es sino rechazo del curso cambiante de la Historia. Se trata de un encastillarse en la ideología feudal y sus estructuras, que no sería absurdo comparar con el aferrarse castellano a modelos de barcos y métodos de guerra naval superados ya por las flotas inglesas y flamencas. Grandeza y miseria de la *Edad Conflictiva*, uno de los períodos clave, quizá el central, de la Historia y la literatura castellanas.

II.3A. CERVANTES Y MATEO ALEMÁN: DIGNIDAD E INDIGNIDAD DEL SER HUMANO

La biografía de MIGUEL DE CERVANTES puede resumirse brevemente. Nacido en Alcalá de Henares en 1545, era hijo de un oscuro

cirujano. Alumno en Madrid de Juan López de Hoyos —quien le llama «caro y amado discípulo»—, entra así en contacto con el erasmismo de aquél, en un momento bien dificultoso para tal ideología. Hacia 1569, Cervantes marcha a Italia, donde recibe nuevas impresiones humanistas. Soldado del Imperio, lucha en Lepanto (1571) y figura en varias expediciones mediterráneas; de vuelta a España en 1575, el barco en que viajaba es apresado por los piratas berberiscos, y como consecuencia, Cervantes pasará cinco años cautivo en Argel. Liberado y ya en España obtiene humildes empleos de recaudador, viaja por el país en comisión de servicio, conoce las cárceles de Ecija y Sevilla, se casa —no muy acertadamente—, fracasa en sus intentos de obtener autorización para emigrar a América... Tras una estancia en Valladolid se instala en Madrid, donde muere en 1616, tan pobre como había vivido. Cervantes publica sus obras tardíamente, comenzando por su inacabada novela pastoril *La Galatea*, en 1585 —cf. II.1D—; siguen a ésta: 1605, primera parte del *Quijote*; 1613, *Novelas Ejemplares*; 1615, *Ocho comedias y ocho entremeses* (*La Numancia*, poderoso drama histórico, revivido en la Zaragoza de 1808 y en el Madrid de 1936, es anterior) y segunda parte del *Quijote*; 1617, *Persiles y Sigismunda*, aparecida una vez ya muerto su autor. Cervantes es también discreto poeta, como muestra en los poemas incluidos en su teatro y en narraciones o en obras sueltas, y no sin maligna ironía en los sonetos dedicados al Duque de Medinasidonia o al túmulo de Felipe II en Sevilla.

Resulta evidente la dependencia cervantina de lo italiano renacentista, por un lado, y del erasmismo, velado por la distancia cronológica y por la presencia de «los ángeles de la Contrarreforma» por otro. Críticos de diferentes tendencias así lo aceptan, en amplio espectro que abarca desde marxistas a tradicionalistas españoles, si bien no conviene olvidar que se han hecho ímprobos esfuerzos para intentar demostrar lo contrario, es decir, el «barroquismo» y el «contrarreformismo» de Cervantes; se trata, a fin de cuentas, del racionalismo renacentista frente al irracionalismo barroco. Esta característica típicamente cervantina puede observarse incluso en su póstumo *Persiles*, donde al margen de posibles barroquismos y «ensoñaciones románticas» aparece con claridad un intento de explicar racionalmente el mundo. Mas no conviene, en todo caso, exagerar el significado de ese racionalismo, que ha conducido a aberraciones tales como a hacer de Cervantes un funda-

dor del libre pensamiento; pues ante el exceso racionalista surge en el propio Cervantes la reacción de lo vital y espontáneo. La obra cervantina no puede comprenderse sin la relación dialéctica que existe entre el autor del *Quijote* y la realidad circundante, como veremos después, pero tampoco sin esa misma relación entre él y otros grandes autores contemporáneos. Así sucede, por ejemplo, con Lope de Vega y el problema del teatro de Cervantes. No se trata de diferencias meramente estilísticas, sino de fondo. Cervantes fracasa en su teatro no sólo porque quizá utiliza técnicas excesivamente tradicionales en algunos casos, sino también porque no podía competir con Lope y su *Comedia Nueva* (cf. II.3B) por su racionalismo irónico y crítico. Lope, en efecto, era un modelo del que había que huir, como se ha dicho, en cuanto el arte lopesco consistía en incorporar la tradición mitómana del casticismo, aceptada ya por el vulgo, y muy en particular el concepto de la limpieza de sangre y del honor pétreo de la sociedad hispánica. En este sentido, los entremeses cervantinos, de corrosiva ironía, constituyen muestra inapreciable de esa otra España humana y racional, de origen erasmista y abrumada bajo el peso de la maquinaria señorial-teocrática. En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, por ejemplo, pueden verse cosas como las dichas por un personaje que ante la pregunta de si sabe leer responde con tanta firmeza como autenticidad castiza:

No, por cierto,
ni tal se probará que en mi linaje
haya persona de tan poco asiento
que se ponga a aprender esas quimeras
que llevan a los hombres al brasero
y a las mujeres a la casa llana.
Leer no sé; mas sé otras cosas tales
que llevan al leer ventajas muchas

.....

Sé de memoria
todas cuatro oraciones, y las rezo
cada semana cuatro y cinco veces

.....

Con esto y con ser yo cristiano viejo,
me atrevo a ser un senador romano.

Y el final de la novelita *El celoso extremeño* es suficientemente revelador: un marido engañado que lejos de castigar a la adúltera y lavar con sangre su honor racionaliza el problema y perdona a los culpables, un marido que no tiene nada que ver con las posteriores criaturas calderonianas y castizas del llamado «Siglo de Oro».

Las diferencias de Cervantes en cuanto a la picaresca tradicional establecida por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* sirven incluso para que Cervantes desarrolle toda una teoría de la novela en contraste concreto con la de la época y contribuya así, en verdad, a crear la narrativa moderna europea. Y lo mismo sucede con una idea fundamental cervantina, lo que se ha llamado la «dimensión imperativa de la persona». Pues don Quijote lo dice bien claro: «Cada uno es artífice de su ventura», o en *La Numancia*: «Cada cual se fabrica su destino.» El problema del Caballero de la Triste Figura es que una vez que ha escogido su identidad, la sociedad quiere que se convierta en otra persona, que abandone su nombre y deje de ser quien es, mientras que él lo que quiere no es exactamente comprender el mundo, *sino cambiarlo*. Se trata, en efecto, de una desesperada búsqueda y sustentación del *yo* frente a una realidad hostil y opresiva, un planteamiento lúcido del problema de la alienación. Pero de esto trataremos también algo más abajo. En conexión con lo anterior se halla el tema básico de la «realidad oscilante», del perspectivismo cervantino, unido al de la complejidad interior de los personajes y su relación con la realidad. Pues como también se ha dicho, lo peculiarmente angustioso de la historia de la época fue el reiterado intento de querer ser de un modo y tener que ser de otro, como Cervantes ejemplifica de modo máximo en el *Quijote*, pero también, a diferente nivel, en otras obras suyas, como *El retablo de las maravillas*. Lo cual nos lleva a un punto de importancia absoluta: el análisis de las divergencias que desde muy diferentes puntos de vista existen entre Cervantes y el resto de los autores de la Edad Conflictiva desemboca en la conclusión de que Cervantes es un *outsider* con más que probables orígenes conversos y de ideología humanista y erasmista, elementos que se combinan de forma complementaria y casi necesaria.

Hacia 1600, momento en que surge una obra maestra que fija en imágenes el contraste y la contradicción entre las superestructuras míticas y la realidad de las relaciones humanas, la sociedad agrario-señorial española entra en crisis. La crisis ha suscitado un

intérprete de su talla. La ironía crítica que de todos los valores barroquizados aparece en la obra cervantina lo dice bien a las claras e indica con acuidad una toma de posición, pues como dice el perro Berganza de *El coloquio de los perros*, «aunque me quitaron el comer, no me pudieron quitar el ladrar». Se ha dicho que la reacción de Cervantes ante la situación de España y de los españoles se debe al conflicto desgarrador entre el ser y el existir, el querer ser y el deber ser; se ha dicho también que esa reacción se debe a un divorcio entre la manera de vivir y la manera de producir. Debemos preguntarnos si esas tesis son excluyentes, mas no parece ser éste el caso. Pues Cervantes expresa de forma irónica, pero también angustiada, la problemática de la crisis imperial y de la mitomanía nacional deshumanizadora. En esta tesitura y para un escritor de la época hay varias posibilidades: el escapismo místico y religioso (cf. II.2B), la feliz delicuescencia de la novela pastoril e idealista (cf. II.1D), el irracionalismo de la *Comedia Nueva* (cf. II.3B), la desesperada «solución» anarquizante y humanamente degradante de la picaresca de Mateo Alemán. Pero Cervantes no sigue ninguno de esos caminos, a pesar de *La Galatea* y de las *Novelas Ejemplares* llamadas italianizantes, de acuerdo con su especial expresión artística, de forma similar a lo que llevó a cabo Fernando de Rojas en *La Celestina* (cf. I.3F) o el anónimo autor de *El Lazarillo de Tormes* (cf. II.1E). Ni siquiera la picaresca era salida lógica para Cervantes, quien no podía estar de acuerdo con quienes se limitaban a presentar al ser humano como un paciente espectador del desorden del universo, tan incomprensible como inmanejable. Yo sé quién soy dirá don Quijote, aun cuando, de hecho, en el momento en que tal cosa afirma se encuentre en medio de una gran confusión sobre su propio nombre. Y la defensa de esta capacidad volitiva del querer ser frente a lo que se impone exteriormente al individuo como supuesto valor tan indiscutible como deshumanizador es la tarea que se señala a sí mismo don Quijote, la misma que se señala a sí mismo Cervantes en su obra literaria. Mientras Mateo Alemán se hundía en un pesimismo nihilista, Cervantes se lanzaba hacia un futuro de afirmaciones de vida, de una vida a la vez de rebeldía y de esperanza, confiando en que el ser humano puede ser, para su bien y para su mal, artífice de su propio camino.

Hora es ya de tratar del núcleo central del problema cervantino, el de la alienación, sentida, sufrida y rechazada por Cervan-

tes. El asunto es bien complejo, pero fundamental para interpretar correctamente no sólo la situación del propio Cervantes, sino también el carácter de su época y de su sociedad. Hallamos en Cervantes unos conceptos básicos, tales como el de que vivir no es fragmentable, sino totalidad; el de que en la raíz del vivir es donde todo ser humano se encuentra a sí mismo y a los demás (recuérdese, por ejemplo, lo que dice Sancho, dolorido ante lo ocurrido al joven Andrés, el criado de Juan Haldudo *el Rico*: «Toma, hermano Andrés, que a todos nos alcanza parte de vuestra desgracia.»); el de que el hombre se enfrenta con la disociación entre esencia y existencia. Hay, además, el conflicto entre realidad y apariencia, que en el turbio ambiente de la crisis imperial española adquiriría caracteres trágicos. Pero si el mundo en que se debate el hombre y los personajes cervantinos es engañoso, no es falso; existen en él una serie de obstáculos que impiden la realización de la persona, y con los cuales hay que encararse. Veamos cómo aparece para Mateo Alemán, por ejemplo, ese mundo circundante y opresor, dominado por fuerzas incomprensibles e irracionales:

En todas partes hay lágrimas, quejas, agravios, tiranías: todos gustan hieles, ninguno está contento con el peso de su duro yugo, desde que nacen del vientre de su madre hasta que vuelven al de la tierra. ¡Qué de varios pensamientos nos afligen, qué de temores nos acobardan, qué de necesidades nos provocan, qué de cautelas nos acechan, qué de traiciones nos asaltan...!

¿Y Cervantes? El mundo es un laberinto, pero un laberinto que tiene sus constructores y planificadores, a quienes hay que desenmascarar, pues en caso contrario, como le dice don Quijote a Sancho, darán

oportunidad de que pienses lo que pienses y ponerte en un laberinto de imaginaciones que no aciertes a salir de él, aunque tuvieses la soga de Teseo.

Y así, el caballero podrá decir poco más adelante:

Yo sé y tengo para mí que voy encantado, y esto me basta para la seguridad de mi conciencia.

Entendiendo así la función de los encantadores —debidamente identificados con los elementos deshumanizadores y mitómanos de la sociedad española: duques, bachilleres y curas— queda aclarado el problema de la supuesta ambigüedad del *Quijote*, hartamente en el juego prismático del ser y del parecer. El mundo, pues, como laberinto, pero también como *máquina*:

todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras.

exclamará don Quijote. Uno de los manejadores de esta máquina es, por ejemplo, el Cura:

llegáronse a él [a don Quijote], que libre y seguro de tal acontecimiento dormía, y asiéndole fuertemente, le ataron muy bien las manos y los pies... todo a punto como había pensado que sucedería el Cura, trazador de esta máquina.

Pero ni Cervantes ni sus personajes van a permanecer perdidos en el confuso laberinto alienante. Todos viven pendientes de las señales que pueden orientarles en su trato con el mundo, señales que no solamente hay que captar, sino también buscar vehementemente:

ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño (don Quijote).

Para ello es precisa cierta *industria*, no muy diferente a la utilizada por Basilio para hacer fracasar las proyectadas bodas del rico Camacho: el voluntarismo personal, la afirmación categórica del yo frente a un mundo reconocidamente hostil, ajeno y deshumanizador:

Yo sé quién soy... y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia,

dice don Quijote, y

loco soy, loco he de ser.

Pero el gran tema de Cervantes no es exactamente el psicológico, sino «la dificultad de existir» en un mundo fantasmal, cuyo

símbolo podría ser el duque de Medinasidonia, tal y como éste aparece en el soneto cervantino de 1596, en el cual, como se ha dicho, el almirante de la Armada Invencible queda reducido a su efectiva realidad, a un pobre gesto flotando en el vacío.

Pues lo que Cervantes lleva a cabo es una demoledora tarea desmitificadora, a nivel nacional y a nivel individual, personal; un voluntarioso y consciente ataque contra el monumentalismo y el gigantismo, vacío de todo contenido humanista, de su época. Para ello, y en un momento en que el hombre hispano está atrapado en la ingente *máquina*, es preciso refugiarse en el yo, alcanzar la propia identidad, y de ahí pasar a tomar posición ante una sociedad y una literatura, no se olvide. El héroe cervantino emerge creándose a sí mismo frente a todo tipo de agresividad y cerrilidad, de corrupción; en este sentido, el polo opuesto estaba ya modelado en la progresiva corrosión moral de Lázaro de Tormes, que culmina en las últimas páginas de la novela, verdadera apoteosis demostrativa de cómo el hombre puede ser dominado por fuerzas ajenas a él mismo, pero también creadas por él (cf. II.1E). Frente a la alienación máxima de Lázaro y a la posterior abyección de Guzmán, de la que trataremos en seguida, la humanización total de don Quijote. Cervantes, se ha dicho muy acertadamente, ha puesto en marcha unas vidas voluntariosas que sufren las consecuencias de su liberado comportamiento, dirigido hacia una meta terrena, hacia unas tareas situadas tan fuera de la teología como de la literatura anterior y contemporánea. Lo que Miguel de Cervantes ha hecho, sencillamente, es desencantar el mundo encantado, lo que significa humanizarlo, hacerle volver a una condición existencial gobernada por fuerzas humanas.

Visión del mundo absolutamente antagónica a la de Cervantes es la de MATEO ALEMÁN (1547-1615?), hijo de médico como Cervantes y autor de la picaresca modelo, el *Guzmán de Alfarache* (*Atalaya de la vida*), cuya primera parte se publica en Madrid en 1599, apareciendo la segunda en 1604. Se tienen pocos detalles de su vida. Alemán, de más que posible ascendencia judía, nació en Sevilla y parece ser que inició estudios de medicina. Tuvo algunos cargos oficiales de cierta importancia, principalmente como investigador o juez de impuestos. Una de sus más interesantes comisiones fue la de juez investigador de las condiciones de trabajo de las minas de Almadén (1593), dejando un impresionante documento sobre la miseria humana. Estuvo en la cárcel,

tal vez por deudas, en 1583 y 1602, y en 1608 se embarcó para México, donde tuvo algún cargo oficial en la Universidad y donde publicó una *Ortografía castellana* (1609) y una biografía de García Guerra, arzobispo de México. Parece ser que en 1615 residía aún en el pueblo de Chalco. Después, se le pierde la pista y no sabemos cuándo murió, aunque es de suponer que falleciera en México. Estudiaremos aquí exclusivamente el *Guzmán de Alfarache*, que no sólo es su obra máxima, sino novela absolutamente central para la comprensión de la picaresca ya evolucionada, así como para la del barroco en cuanto ideología y arte del desengaño.

Conviene empezar recordando dos de las características principales de la novela picaresca que son en el *Guzmán* de esencialísima importancia. 1) En la novela picaresca se nos cuenta siempre la historia de un trotamundos desheredado de la fortuna cuyo papel en la vida se reduce a ir satisfaciendo, de cualquier manera, sus necesidades más elementales. El hambre es, tal vez, el motor principal del pícaro, y para satisfacerla trabajando lo menos posible hace de todo sin ser, de fijo, nada: sirve a varios amos, hace de mendigo, roba y engaña. Alrededor del pícaro la humanidad toda parece no tener otro fin más elevado que el suyo, y cuando *parece* tenerlo, se nos advierte en seguida que ello es sólo vanidad y gesto. Frente a los héroes de las narraciones anteriores, el pícaro es un antihéroe, la encarnación más baja de la realidad humana; a su vez, el mundo en que se mueve el pícaro es el más bajo y opuesto al ideal, imaginativo, puro y noble de la épica, de las novelas de caballería y de la novela pastoril. 2) La segunda característica, formal e imprescindible, es que las aventuras del pícaro se narran siempre en forma autobiográfica.

De la fusión de estas dos características podemos deducir una tercera en la que fondo y forma son ya lo mismo: el pícaro es siempre un vagabundo solitario, un verdadero desterrado que no entra nunca en el diálogo real con los demás hombres porque los más desconfían de él y él desconfía de todos en cuanto adquiere un poco de experiencia. Y aunque habla con todo el mundo y todos hablan y hacen a su alrededor, los diversos puntos de vista de las vidas de los demás le llegan al lector filtrados por esa soledad suya en cuyo centro la realidad, por prismática que sea, se fija en un único punto de vista desde el cual, por su misma bajeza de miras, se pretende descubrir la mentira de los otros puntos de vista. Gracias a este único punto de vista, la soledad del

pícaro acaba por aislarse plenamente del mundo que le acecha, y gracias a él se justifica: en este aislamiento, en su indignidad, paradójicamente, el pícaro encuentra su superioridad sobre el resto de los hombres, y de esta superioridad saca su razón para juzgarlos y condenarlos; es decir: para condenar a la humanidad toda. Así, de su aislamiento van saliendo definiciones dogmáticas o retratos sin perspectiva y deformes de la realidad, por medio de los cuales todo engaño del mundo queda desentrañado. Como además el personaje-pícaro es el novelista, los juicios y opiniones que han ido originándose en su vida por la fuerza de las circunstancias se han transformado ya en juicios formales definitivos sobre la humanidad, que ahora —novelista solitario— domina no ya desde su más bajo fondo, sino desde una *atalaya* que se supone intelectual y moralmente superior al mundo de los otros. La experiencia del pícaro se ha convertido en juicio del novelista: todo lo que ha ido desentrañando a lo largo de su vida, le sirve ahora como ejemplo para que el lector aprenda a condenar la realidad. Así, aunque cuando vivía su vida de pícaro cada aventura le servía para descubrir, *a posteriori*, el engaño del mundo, la novela de esa vida es, como veremos, pensada *a priori* como ejemplo de desengaño.

El *Guzmán de Alfarache*, como toda novela picaresca, es una autobiografía, y en ella, como en casi toda novela picaresca, el personaje-novelista, conocedor absoluto de su pasado, empieza por narrar, no la historia de su vida, sino lo que podemos llamar su prehistoria: con el mayor rigor posible Guzmán nos da, ante todo —como Pablos y Lázaro, como Estebanillo—, noticias de su linaje. Así, aunque la vida picaresca de Guzmán empieza en el capítulo 3 y su historia en el mundo a mediados del capítulo 2, sólo llegamos a ellas después que en el capítulo 1 y en parte del 2 se nos ha explicado quiénes fueron su padre y su madre y cómo se conocieron. En esto, como en tantos otros detalles, es el *Guzmán* la picaresca modelo. Pero nuestro personaje-novelista va aún más lejos que los demás que han novelado dentro del género: empieza no sólo por contarnos la historia de sus padres, sino que, antes de hacerlo, siente la obligación de darnos las razones que le hacen entender como *necesaria* esta prehistoria, porque en ella ve la causa determinante de su historia. Leamos las primeras palabras del primer capítulo; son de suma importancia para la comprensión del resto de la novela:

El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida, me daba tanta prisa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que como primer principio es bien dejarlas entendidas (porque siendo esenciales a este discurso, también te serán de no pequeño gusto), que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar cualquier terminista acusándome de mal latín, redarguyéndome de pecado porque no procedí de la definición a lo definido...

Se nos dice claramente que para la historia que se nos va a contar hay un «primer principio» anterior a ella, a partir del cual —y sólo a partir del cual— podemos «cerrar» —porque *debemos* cerrar— hasta el último portillo, dejando así las «cosas bien entendidas» para, de ahí, con todo rigor lógico-escolástico, proceder «de la definición a lo definido». Es muy posible que en estas palabras introductorias haya no poco de ironía. Ironía o no, en vista del rigor escolástico peculiar al *Guzmán*, es preciso subrayar esta notable fusión entre el lenguaje de la argumentación lógica y el de la persecución religiosa: la lógica escolástica y el lenguaje inquisitorial son, muy naturalmente, una misma cosa en esta novela de la Contrarreforma española, y desde ese concepto del mundo crea Mateo Alemán, advirtiéndonos desde el preámbulo a la prehistoria de la historia que nos va a narrar que estamos en la verdad religiosa demostrable racionalmente y que su novela es, como silogismo medieval, un perfecto círculo cerrado que procede de la definición a lo definido.

Asentado así por delante este principio *formal*, en el primer capítulo «Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre»; en el segundo capítulo «Guzmán de Alfarache prosigue contando quiénes fueron sus padres, y principio del conocimiento y amores de su madre»; y sólo una vez dada con toda precisión y conocimiento absoluto de la verdad la prehistoria de sus aventuras, sale Guzmán al mundo en el capítulo 3, quedando con ello, por fin, lanzada la historia cuyo «primer principio» la define.

No es necesario buscar mucho para descubrir que lo que en la prehistoria de su vida determina la historia de Guzmán es, como lo que en la prehistoria bíblica del hombre origina su entrada en la Historia, el pecado original. Detengámonos en esto y veamos cómo, dados los futuros padres —un aventurero tramposo y sensual y una mujer casada con un viejo— y dado un rincón ideal de la naturaleza, es concebido Guzmán en adulterio.

Es notable que una sola vez en el *Guzmán* se nos describa la naturaleza como pura hermosura sin que el narrador se detenga a demostrarnos que lo que parece hermoso no lo es en rigor, sin que insista en que en la naturaleza todo es engaño, que no hay prado sin víbora, ni abril sin su agosto, según dirá más adelante. Ello ocurre en el segundo capítulo, en el momento en que se juntan las dos causas agentes de la vida de Guzmán y éste es concebido:

Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Alfarache el más deleitoso de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una, y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Que con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, se debe a este sitio el nombre dél: tan adornado está de frondosas arboledas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas, donde los rayos del sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada.

Esta descripción idealista de la naturaleza es única en el *Guzmán*, y en ella nuestro personaje-novelistas no tiene empacho alguno en llamar «paraíso» al pago de Alfarache. Ahora bien, hacia ese pago-paraíso se dirige la que va a ser su madre cuando, siguiendo planes previos, pretende sentirse enferma y se hace llevar a la casa del futuro padre de Guzmán quien, no en ese pago, pero sí muy cerca, tiene su residencia, su huerta y sus jardines, similares en belleza al pago de Alfarache. Y en esta casa, engañado el marido viejo con la enfermedad fingida, cuando aún resuenan las palabras con que se nos ha descrito el paraíso a orillas del Guadalquivir, se comete el adulterio en que es concebido Guzmán. Paraíso es, en efecto, este pago de Alfarache; paraíso que, como el primero, *sí* esconde algún engaño —o lo facilita— en el seno de su belleza. Si el acto libre y el engaño manchan de pecado el origen del hombre sobre la tierra, el acto libre de amor y el engaño marcan desde su principio la vida del pobre Guzmán, hombre símbolo del pecado que define, como destino, la vida de todos los hombres. Es ésta una de esas cosas «esenciales al discurso» que no debemos olvidar. De la definición a lo definido.

Desde el principio de la novela estamos, pues, en el símbolo del dogma del pecado original, fruto del libre albedrío, que pesa

sobre la vida toda y la determina a más libre albedrío y, por alguna razón inescrutable, a más pecado. La cerrazón lógico-formal que se nos anunciaba en las primeras palabras de la novela y la cerrazón temática se funden así como visión del mundo del personaje-novelistas que (*a posteriori*, no lo olvidemos, desde su *atalaya*) cuenta su historia encontrándole su sentido desde el primer principio; primer principio en el que tenemos ya los dos polos contrarios que la lógica de las escuelas y el dogma distinguen claramente, los dos elementos contradictorios en que, como veremos, se apoya formal y temáticamente toda la novela: por un lado, una manera especial de predestinación o determinismo y, por otro, el libre albedrío.

Ha de entenderse, sin embargo, que lo que aquí llamamos «determinismo» no implica una carencia de ese libre albedrío por gracia del cual —y con la ayuda divina— pueden alcanzar la salvación los fuertes y los pobres de espíritu. Inconcebible herejía sería en la España de la Contrarreforma cualquier aproximación a esta idea. Mateo Alemán insiste, una y otra vez, en subrayar la importancia del libre albedrío; debemos creer en su sinceridad. Se trata de un libre albedrío que determina inevitablemente un mundo de pecado *anterior* a cualquier posible salvación, es decir, de un dogma en apariencia paradójico que, en su expresión formal en esta novela, la determina desde la primera página hasta la última palabra, puesto que en toda ella, aunque oportunidades no le faltan, no logra Guzmán librarse ni de la mancha de su herencia ni de las circunstancias que, creadas a su vez por la misma herencia, le van empujando más y más a vivir en el pecado del mundo. Sabemos, por lo que nos dice ya al final, que *después* de lo que aquí nos cuenta logró salvarse; pero esto ocurre *fuera* de la novela, en la otra vida desde la cual ésta está contada; *otra vida* que, aunque se nos iba a contar más adelante, no se contó nunca que se sepa, puesto que no existe una tercera parte del *Guzmán*. Lo único que podemos y debemos leer, pues, en el *Guzmán de Alfarache*, es esta historia en la cual, desde su prehistoria —y desde la prehistoria de esta prehistoria— todo queda simbólicamente cerrado. Sin posibilidad de cambio. Una vez lanzado al mundo, el hombre entra en el pecado y el engaño, y si por gracia de su albedrío se salva, no va a intentar cambiar el mundo (puesto que éste es, para siempre, pecado y engaño), sino que como veremos, lo va a rechazar, ya que cambiarlo no es posible.

Léanse, si no, estas palabras de nuestro pícaro novelista, eco del Eclesiastés:

Este camino corre el mundo, no comienza de nuevo, que de atrás le viene al garbanzo el pico. No tiene medio ni remedio, y así lo hallamos, así lo dejaremos y no se espere mejor tiempo ni se espere que lo fue el pasado. Todo ha sido, es y será una misma cosa. El primer padre fue alevoso [como el de Guzmán]. La primera madre mentirosa [como la de Guzmán]. El primer hijo ladrón [como el pícaro] y fraticida. ¿Qué hay ahora que no hubo? ¿O qué se espera del porvenir?

El pecado original se cometió en función del libre albedrío y, desde entonces, los seres humanos en cuanto generalidad caen inevitablemente en el pecado, determinados por aquel acto libre. El mundo que los hombres hacen es, por ello, siempre igual a sí mismo en su maldad y engaño. Lo cual no quita que algunos, como Guzmán mismo, *tras el pecado*, se salven. La salvación es, pues, estrictamente individual y posterior al pecado determinado. Y son los que se salvan los que, puesto que no pueden cambiar la manera de ser el mundo, nos dicen en sus «discursos» que *así es*, que no cambia, y que la manera de salvarse es rechazarlo. No podía darse una más clara versión de la ortodoxia católica y del inmovilismo de la España del mal llamado «segundo Renacimiento», y bien clara está en ella la aparente paradoja. Dentro de esta ortodoxia, Guzmán es sólo uno más de la secuencia: concebido libremente en pecado por un padre alevoso y una madre mentirosa, está determinado a una vida que, por su mismo origen, tiene que ser como es y llevarlo, incluso, al latrocinio. Y así, del determinismo original, surge inevitablemente en la historia del pícaro el determinismo ambiental. Como por su origen el mundo es pecado, como Guzmán nació en nueva versión del pecado original, y como su motor va a ser el «hambre» en un mundo hostil, la vida de Guzmán tiene que ser como es *en la novela*, es decir, en el mundo del pecado anterior a la salvación.

Pero este simbolismo es del autor; el personaje, en cuanto niño, no sabe de esto en sus principios; y creyendo que la vida que le ofrece el mundo, por ser la única que conoce, es buena, se lanza a ella para gozarla. No tarda sin embargo en llegar al desencanto y, a partir de él, a la experiencia del mundo y su rechazo. Ello ocurre desde la primera aventura. El descubrimiento del ver-

dadadero sentido del mundo y su rechazo es en esta primera situación puramente físico y sirve de símbolo para lo que, después, en la mente del niño-pícaro (a la larga novelista), será un rechazo intelectual consciente. El desengaño y rechazo le llegan por medio de una comida. La situación es la siguiente: llega Guzmán a la primera de las muchas ventas en que parará a lo largo de su vida y pide de comer. Le dicen que sólo hay huevos. Le hacen sentarse en un banquillo cojo, le ponen un mantel sucio, le dan un pan más negro que el mantel y le sirven «una tortilla de huevos que pudiera mejor llamarse emplastre de huevos», tan asquerosa que «sentía crujir entre los dientes los tiernecillos huesos de los sin ventura pollos». Come por necesidad —tiene hambre—, y al salir de la venta, de tanto pensar en «el aceite negro, que parecía de suelos de candiles, la sartén puerca y la ventera legañosa», siente que, «como a mujer preñada», le «iban y venían erutaciones del estómago a la boca, hasta que de todo punto no [le] quedó cosa en el cuerpo». Este «trocar a trasantón» es ya, desde el principio de la vida pícaro de Guzmán, el símbolo de la doctrina que predica Alemán en su «discurso»: la asquerosidad y engaño del mundo tiene el hombre que arrojarlos fuera de sí como Guzmán arroja fuera de sí, por falsa y asquerosa, la tortilla que le ha dado la ventera. Presentación del mundo y rechazo, pues, desde el principio.

Guzmán, el «bobito», ha comenzado a aprender la lección. En la siguiente venta le dan mulo recién nacido por ternera: «Engañóme», dice del ventero. Ya el secreto del mundo queda intelectualmente reconocido, y de aquí en adelante Guzmán, el personaje, toma la postura desde la cual narra el novelista. Poco a poco el pícaro se siente ir entrando en «otro mundo, y que a otra jornada no había de entender la lengua». Pero no sólo llega a entenderla, sino que se hace dueño de ella —necesidad ambiental— y la va manejando hasta llegar al fondo del abismo social y moral desde cuya experiencia nace a la madurez de su pensamiento religioso en el cual, con toda claridad intelectual, rechaza el mundo. De «bobito» pasa a pícaro y, a la vez, en el polo contrario, de la meditación libre el bobito pasa a ser un «discreto» que desde su sabiduría dogmática (desde su «atalaya» ya) penetra, sin sombra alguna de duda, la corteza del mundo en que vive: «Todo es fingido y vano. ¿Quiéreslo ver? Pues oye...» Y el personaje-novelisto, con su doble experiencia y control de la situación, va deslindando contrarios, polarizándolos, aceptando

los unos y rechazando los otros; y eliminando al escoger toda tensión real, toda ambigüedad, toda visión positiva de la existencia.

Así, en acuerdo con el dogma católico, libertad y necesidad son los dos polos antagónicos en cuya lucha se mueve la obra. Como, además, el libre albedrío y la gracia divina sí han llevado a Guzmán a la salvación y a otra vida desde la cual, purificado, juzga su vida de pecador, encontramos que, en un plano, se nos dan las aventuras, la historia de Guzmán determinada por el pecado, y, en otro plano contrario a éste, pero íntimamente dependiente de él, como hemos visto, las meditaciones sobre la historia y el modo como se desarrolla; meditaciones con que, desde su *atalaya*, el autor, conocedor absoluto de su pasado en cuanto personaje, interviene, induce, deduce, juzga y predica el rechazo de la misma historia que narra. Aventura y sermón son así, aunque unidos en el centro de la experiencia necesaria y la libertad, los dos polos contrarios y últimos de esta novela de contrarios. Estos dos polos son el origen de todas las parejas de contrarios que, según veremos, forman en su presentación antitética la tensión de la novela: bueno-malo, verdad-mentira, limpieza-suciedad, engaño-desengaño. La relación entre estos contrarios es de lucha a muerte. «La vida del hombre —explica Guzmán con una vieja fórmula— milicia es sobre la tierra.» En la lucha la victoria será siempre del mal, a menos que el ser humano abraza los principios de la religión dogmática que explican, precisamente, que la vida es todo maldad, mentira, etc.

El autor de la España contrarreformista —pícaro-novelista, dramaturgo-teólogo, satírico—, sabe siempre desde la experiencia que le ha llevado a su atalaya dogmática que en esta lucha hay que escoger, y escoge siempre didácticamente para desengañar al lector. El escritor de la Contrarreforma, como el predicador, des-engaña, des-entraña, des-cubre la realidad que se esconde bajo las apariencias: la superficie y el fondo son los dos polos contrarios de esta visión del mundo. Por ello, en su discurso sobre los «trabajos» del hombre, Guzmán habla de joyas *cubiertas*, de *des-cubrir* y *hallar* lo que encierran; de píldoras *doradas*, de piedras *debajo* de las cuales hay alacranes. El procedimiento de des-cubrimiento de la realidad es uno con el de adentramiento en ella, y en él radica el proceso de adquisición de sabiduría. Así, para decirnos que, por ser niño e ignorante, se dejaba engañar al principio de

sus aventuras, Guzmán recurre a la idea de fondo y superficie: «Era muchacho, no ahondaba ni veía más de la superficie».

El sistema es típico del xvii y lo encontramos, naturalmente, en Quevedo (*El mundo por de dentro*). Aparece también como motivo inicial del *Diablo cojuelo*; se encuentra en Calderón: en *El mágico prodigioso* el diablo trae a Justina a la presencia de Cipriano, que quiere poseerla; corre Cipriano a abrazarla, la desnuda, y, como el diablo le ha engañado, se encuentra con un esqueleto que le dice: «Así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo». Tanto en *El mágico* como en *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o el *Guzmán*, es ésta una visión de la realidad temporal nacida de la contemplación desde la atalaya de otro mundo; vida contemplada desde y para la muerte. En la picaresca misma tenemos una ilustración perfecta: la portada de la primera edición de *La pícara Justina* (1605) representa una barca («la nave de la vida pícara») llevada por la Ociosidad, que arriba al «Puerto del Desengaño», figurado por la Muerte. El catolicismo español de la Contrarreforma necesita rechazar el mundo para pasar, libre de todo lastre, a la contemplación de la vida de la muerte. «Aborrecí, por tanto, la vida —parece decirnos, como el Eclesiastés (2:17)—, porque la obra que se hace debajo del sol me hastía, por cuanto todo es vanidad y aflicción de espíritu.»

Mas para rechazar el mundo antes hay que haberse adentrado en él, en su pecado y engaño; hay que conocerlo *a fondo* para poder hablar con autoridad. Esta es la función didáctica del pícaro, de la picaresca toda y, muy especialmente, del *Guzmán*. Por ello es tan importante la forma biográfica: el novelista puede juzgar y decidir porque en cuanto personaje, en cuanto pícaro, lo que conoce es, precisamente, el más bajo fondo de la vida. Nadie como el pícaro sabe que las apariencias de verdad y hermosura del mundo esconden sólo suciedad y podredumbre.

No cabe duda de que la forma autobiográfica es esencial a la picaresca: ello permite que la vida narrada, naturalmente *a posteriori*, esté concebida *a priori* como ejemplo de desengaño. En cuanto técnica de novelar, esto es lo más significativo de la picaresca. Ya hemos visto cómo la historia no puede empezar sin más, cómo necesita su prehistoria y ésta su preámbulo en el cual el autor nos advierte, de antemano, que ha cerrado todo portillo. Así es, en efecto: todo lo sabido a trasmano nos está dado de

antemano, y éste es, desde el punto de vista formal, el determinismo radical de la picaresca.

Porque no sólo nos da el autor un símbolo clave y un preámbulo, sino que en cada uno de los detalles de la estructura interna de la novela el concepto (la definición) precede al hecho (lo definido):

- 1) Todo es fingido y vano.
- 2) ¿Quiéreslo ver?
- 3) Pues oye...,

a lo que sigue una aventura ejemplar que concluye con un «Ves ya» que todo lo resuelve. Cada experiencia de Guzmán, aunque en su vida se haya dado antes de la meditación, es concebida por el novelista como ejemplo de un concepto anterior a la historia que narra, una especie de determinante superior a la que su personaje no puede escapar, y que ha sido, al fin, comprendida por él al haberse liberado de la mala vida *fuera* de la novela. La unidad personaje-novelistas es, pues, lo que hace que el autor domine absolutamente toda situación y, en cuanto novelista, se juzgue en cuanto personaje y al juzgarse juzgue al mundo. Esta unidad es la base formal del realismo dogmático de desengaño.

Así, por su determinismo simbólico y formal la novela picaresca se nos presenta en el *Guzmán* perfectamente cerrada de principio a fin. Las últimas palabras, como lo anunciaban las primeras, acaban por cerrarlo todo:

Aquí di punto y fin a estas desgracias y rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté todo el restante de ella verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos.

Se remata, pues, la vida del pícaro, y con ella esta historia. Este gran teatro, como el de Calderón, tiene así su fin exacto, definición a la cual ha llegado el autor desde lo definido; un fin que, como su principio y todo el largo recorrido que a él nos lleva, ha sido preconcebido por un autor que, desde su *atalaya*, lo conoce todo, todo lo juzga y lo resuelve para que no quede ningún portillo por el cual pueda entrar la duda.

Así, pues, en el *Guzmán*, la novela picaresca por excelencia, se nos presenta la realidad del mundo desde un solo punto de vista; se la presenta en su engaño y su pecado y se la rechaza.

Y porque la novela está concebida *a priori*, por arte de los símbolos de la historia misma, de su prehistoria, de los preámbulos y de la intervención continua y directa del autor, la posibilidad de incomprensión es mínima, nula casi. El novelista, dios omnipotente y activo en su creación, al darle una forma inequívoca, correctora y justiciera, ha cerrado toda posibilidad de interpretación (y a punto estuvo de matar el arte de novelar). Si «conceptos representables» eran para Calderón sus obras, concepto novelado es el *Guzmán de Alfarache*, cima y resumen de todo lo que la picaresca, desde el *Lazarillo*, llevaba implícito como visión del mundo y doctrina. El *Guzmán* es, temática y formalmente, una novela cerrada, didáctica; una *novela ejemplar* en su realismo dogmático. En suma: mundo contrario al de realismo abierto y humanista de Cervantes.

Desde perspectivas críticas progresistas ha solido verse la novela picaresca, tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán*, como fundamentalmente crítica de los valores establecidos de las clases dominantes del «Siglo de Oro»: el que el pícaro vea la sociedad toda desde su posición *lumpen*, desde abajo, sería así la clave de su *realismo* desmitificador. Lo que haya de verdad en ello no excluye que la ideología dominante en el *Guzmán* sea un rechazo de la vida *toda*; su «realismo», por tanto, coincide con lo más cerril y dogmático de una ideología que luchaba ferozmente contra todo cambio. Lázaro termina su autobiografía arrimándose «a los buenos», que son los que mandan; en el *Guzmán*, con absoluta claridad, la ideología antihumanista y degradante emana toda ya desde el poder mismo de «los buenos».

II.3B. LOPE DE VEGA Y EL CASTICISMO HISPANO

De orígenes harto vulgares para los esquemas sociales de la época, pues su padre fue bordador, LOPE DE VEGA representa paradigmáticamente en su vida (1562-1635) la problemática de la Edad Conflictiva española, una vida que ha podido calificarse —como la de Don Juan— de «vendaval erótico». Una continua sucesión de mujeres jalona la existencia de Lope, de las cuales queda constancia en su obra literaria. En 1614 Lope se hace sacerdote, pero ello no cambia sus rumbos amorosos en modo

alguno; crisis religiosas y una conciencia de su propia personalidad contradictoria indican, con todo, que Lope se halla muy lejos del donjuanismo habitual, como muestran estas conocidas palabras suyas:

Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo.

A otro nivel, la relación de Lope con el duque de Sessa —característica relación de señor y siervo— revela hasta límites insospechados el sometimiento hacia su protector, incluso su envilecimiento y rebajamiento moral. Y detalle también significativo: en 1608 Lope de Vega es *familiar* de la Santa Inquisición, con todo lo que ideológicamente ello conlleva.

Lope es un prolífico autor en todos los géneros literarios. En prosa paga tributo a los varios tipos de novelística y narrativa, desde la pastoril (*La Arcadia*) a la amorosa y celestinesca (*La Dorotea*), pasando por la religiosa (*Los pastores de Belén*) o la corta (*Novelas a Marcia Leonarda*). Más compleja es su abundante poesía —unos tres mil sonetos por ejemplo— que incluye todo género, forma y temática, una obra poética cuyo rasgo distintivo más notable es con toda probabilidad la presencia de lo personal y vital unido al dominio formal y a la expresividad apasionada, incluso en los asuntos religiosos. Vida y arte, tecnicismo, popularismo y cultismo, torrencialismo y conceptismo, que incluye romances, poemas épicos y nacionalistas (*La Dragontea*, contra Inglaterra), religiosos (*El Isidro*, sobre el patrón de Madrid, asunto sobre el que se dirá algo más abajo), bizantinos (*La hermosura de Angélica*), mitológicos (*Circe*), burlescos (*La Gatomaquia*), catalogaciones histórico-literarias (*El laurel de Apolo*), epístolas, odas, canciones... Un aspecto siempre destacado en Lope es su utilización estilizada de lo lírico popular —canciones, bailes— en sus obras teatrales, creando así un auténtico estilo que los dramaturgos posteriores van a imitar de un modo u otro y con mayor o menor éxito.

Pero es el teatro la actividad característica de Lope de Vega y donde su arte y su ideología se despliegan en maridaje único. Lope es, en efecto, según se repite hasta la saciedad, «el creador del teatro nacional»: autor de 470 comedias sin duda suyas y de

otras más a él atribuibles. Sobre la base de un teatro previo (cf. más arriba, II.2C), de escaso desarrollo en lo referente a medios técnicos y a posibilidades expresivas, pero en el cual el reaccionarismo castizo está ya presente y actuante, Lope monta su propia estructura escénica, con una fórmula que dominará la escena española hasta el siglo XVIII. Lo dijo Cervantes en términos bien claros: «alzóse Lope de Vega con el cetro de la monarquía cómica».

Parte Lope de una teoría dramática de excepcional importancia para comprender tanto su técnica como su intencionalidad: el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, publicado en 1609, un año después, no se olvide, de que su autor se convierte en agente de la Inquisición. El *Arte nuevo* rechaza explícitamente las tres unidades clásicas de acción, tiempo y lugar, ofreciendo como contrapartida una manera mucho más expresiva, vital y humana. Pero este alejamiento formal del humanismo renacentista va acompañado del alejamiento de su contenido. Con cierta ironía acaso, Lope afirma identificarse con quienes «el vulgar aplauso pretendieron», y confiesa que «... ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo», pues «...es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera deste monstruo cómico». En otro texto teórico, Lope habla de una «poética invisible, que se ha de sacar ahora de los libros vulgares». Lope, en fin, termina por conferir a la comedia un obvio valor de artículo comercial, sujeto a los gustos populares, y ello a pesar de que como se dice en el propio *Arte nuevo*, ese vulgo aparece calificado de «necio» e «ignorante». Un vulgo que, por otra parte, puesto que paga, es imprescindible para el desarrollo comercial y técnico del teatro, que se profesionaliza extraordinariamente en la época de Lope: los escenarios y las compañías crecen en número; la tramoya se va complicando y tecnificando, en lo que es, de hecho, el inicio del teatro moderno como género autónomo.

Se llega así a una inseparable interrelación entre público y autor, simbiosis que lleva al sometimiento del artista a las exigencias de aquél, a la vez que, desde su perspectiva ideológica, alimenta las creencias populares, en círculo inexorablemente cerrado: Lope se inspira en el casticismo de un pueblo partícipe de la ideología dominante y éste ve reforzadas sus opiniones en el teatro lopesco. Como se ha dicho, la comedia ofrece al *vulgo* una imagen idealizada de la realidad, en la cual nada es posible sin la

complicidad de la *opinión*; así, el público es precisamente el nexo de unión entre esa realidad y la representación dramática, y como consecuencia, la comedia supone una auténtica transposición de la sociedad. Sobre esta plataforma se erigen los mitos del casticismo hispano, expresados genialmente por esa voz de la casta cristiana que es Lope de Vega, en los que todo es posible: la creencia en una España perfecta y predilecta de Dios, en la hidalguía, en el papel unificador y purificador de la Inquisición. Se trata, sencillamente, de la defensa coherente y articulada de una sociedad monárquico-señorial, teocrática y —como veremos a poco— campesina; una ideología omnipresente a la que en la monolítica Edad Conflictiva nadie se libra de sacrificar (Cervantes es una excepción notable). En la comedia, como también se ha dicho, la espontaneidad humana se encuentra ensombrecida y menoscabada por una razón de Estado santificada religiosamente; se trata de una deshumanización alienante que después expresará espectacularmente Calderón en el auto sacramental titulado, para que no haya lugar a dudas, *A Dios por razón de Estado*. Y así, los maestros de Lope y de quienes vendrán después de él no se encuentren ya en las viejas preceptivas dramáticas, sino que son poderes ultrapersonales, como la Iglesia, la Inquisición, las autoridades públicas, la literatura como conjunto —una literatura ya convenientemente mediatizada—, la opinión nacional, lo moral, lo conveniente. Y dentro de tales esquemas ideológicos, como afirma Lope en su *Arte nuevo*, «los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente», una honra definida en una comedia del mismo Lope como aquello «que consiste en otro», es decir, en la opinión ajena.

Se trata de un sentimiento de inseguridad y de sospecha, fundamental en el mecanismo socio-mental en que el español de la época vive atrapado; una vida marcada indeleblemente por tales miedos y obsesiones. La exageración de todo aquello considerado como *castizo*, como medio de escapar al monstruo de la *opinión*, es algo característico de la sociedad peninsular de los siglos XVI y XVII; las actividades intelectuales por un lado y las económicas por otro, son miradas con enorme desconfianza; la garantía de la pertenencia a la casta cristiana vieja —de la *limpieza de sangre*— no la proporcionaba ni la posición social, ni la nobleza, ni la hidalguía ni el intelecto, sino, a fin de cuentas, la opinión popular, sustentada muchas veces en la apropiada *información* inquisitorial:

en un impresionante texto de Lope, ya citado, el evangelio de Mateo no es otra cosa sino

... aquél famoso
Libro, que visto en las supremas salas
confirma la hidalguía
de Cristo por la parte de María.

La obsesión, en ocasiones, era sentida como en verdad deshumanizadora, y algo más tarde el propio Calderón escribirá en *El alcalde de Zalamea* palabras reveladoras:

Pero ya el mundo trazó
estas leyes, a quien yo
he de obedecer por fuerza.

Llegará la barroquización progresiva del problema, y con ella la conciencia de que ni siquiera la tradicional y necesaria limpieza sangrienta del honor constituye una solución auténtica, pues como dice Tirso de Molina en *El celoso prudente*,

mas, ¿qué sangre habrá que pueda
lavarla, si la divulgo,
y en los archivos del vulgo
inmortal la mancha queda?

Será preciso tener en cuenta todo lo anterior al enfrentarnos con el hecho de que en el teatro de Lope y de sus continuadores exista toda una serie de obras en que el héroe es, precisamente, un campesino, algo inaudito en la escena europea. Mas no se trata, como muchas veces se dice equivocadamente, de una muestra más del innato democratismo del espíritu español. Lo que ocurre es que, en su lucha contra las fuerzas que podían poner en peligro su poder, la nobleza busca sus aliados en el campesinado, en los labradores ricos particularmente, tratando de reconstruir ideológicamente la sociedad «orgánica» medieval, pre-capitalista. Además, el labriego hispano es ajeno a toda sospecha de contaminación semita. Y así, de Lope, o atribuidas a Lope, hay doscientas comedias en que de un modo u otro y a diferentes niveles aparece el campo y sus habitantes.

Se trata de la escenificación de una paz y una armonía rurales —*le retour à la terre*— que señala con claridad la insatisfac-

ción y preocupaciones del medio aristocrático y urbano. Esa idealización culmina en 1619 con la elevación a los altares del patrón de Madrid, San Isidro *Labrador*, un santo campesino del que Lope se ocupa literariamente en diferentes ocasiones. Así por ejemplo, en *La juventud de San Isidro* leemos que el ejemplar personaje dice:

Ya la haciendilla vistes
de mi pobre humildad, dejando aparte
que me dejó limpieza
mi padre honrado, desta edad riqueza.

Puede decirse, por tanto, que las comedias de ambiente rústico, al repetir la imagen ideal del campesino feliz, edificante y con honor, contribuyeron poderosamente a consolidar una sociedad clasista (monárquico-señorial) fundada sobre la producción campesina y dominada por los terratenientes, es decir, inspiradora de la creencia en una comunidad nacional perfecta de estirpe organicista feudal, en transposición de la lucha de clases a la lucha racial y religiosa. Se trata de la oposición de una sociedad basada principalmente en la producción de «valores de uso» enfrentada contra mercaderes y financieros, productores de «valores de cambio»: he aquí la causa real —social— del antisemitismo hispano, la causa de la transformación del campesino «puro» en héroe dramático. Obras como *Peribáñez* —héroe campesino individual— o *Fuenteovejuna* —héroe campesino colectivo— no pueden entenderse correctamente de otro modo, y tampoco sus apoteósicos finales, en que las acciones violentas y en cierto modo subversivas de los personajes han de ser refrendadas por el Rey, en unanimidad conducente a crear la imagen de una sociedad definitiva; ocultando así, consciente o inconscientemente, los desacuerdos y las contradicciones del sistema monárquico-señorial, antiburgués por definición. Es ahora cuando puede también entenderse en su perspectiva adecuada la utilización que Lope hace en su teatro de elementos líricos populares, creando así una vez más la idea de un sistema armónico basado en las relaciones del terrateniente con sus vasallos, de la aristocracia urbana y absentista con el concepto idílico de la vida campesina y, de nuevo, pura.

El gracioso, la mujer osada pero honesta, el amor y los celos, unido todo a la multifacética realidad del casticismo —en cuyo

fondo se halla el concepto de la «voluntad imperativa de la persona»— constituyen elementos imprescindibles del teatro lopesco, junto al vitalismo y a la rápida y fácil expresividad. Entre esas características suele señalarse también el apresuramiento narrativo, la esquematización de los personajes y su escasa complejidad, todo ello no sin cierta inexactitud, pues hay excepciones fundamentales, como ocurre en *El castigo sin venganza*, por ejemplo. La selva teatral de Lope está formada, en primer lugar, por una serie de piezas cortas —loas, entremeses— y de autos sacramentales, en que la realidad cotidiana e ideológica de la España Imperial se transparenta incluso en los momentos más abstrusamente teológicos; para Lope, en verdad, los autos no son otra cosa que comedias *a lo divino*. Baste recordar el titulado *La adúltera perdonada*, en que el Esposo-Cristo quiere vengar su honor, manchado por la Esposa-Alma, y manifiesta sus dudas interiores exactamente como lo haría un marido castizo:

Sin esposa esta vez quedo,
perdió amor, faltóle fe.
¿Mataréla? Tengo miedo;
pero si adúltera fue,
la ley me dice que puedo.
Mas un divino temor,
precedido de mi amor,
casi en el brazo me tiene;
pero es justicia, y conviene
usar de aqueste rigor.

El inmenso grupo de comedias lopescas suele dividirse, no sin ciertos confusionismos, en religiosas; mitológicas; de historia clásica y extranjera; de historia española, en que Lope hace un magistral uso de crónicas y leyendas; pastoriles y caballerescas; de inspiración novelesca; de enredo y «capa y espada»; de conflictos sociales campesinos. Lope, el «monstruo de la Naturaleza» que dijera Cervantes, creó escuela; sus imitadores y discípulos formaron legión, Tirso de Molina como ejemplo máximo; no puede comprenderse al propio Calderón sin su antecedente necesario, el *Fénix de los Ingenios*.

En la nómina de seguidores más destacados de Lope figuran quienes adoptando la fórmula del maestro en mayor o menor grado, no dejan de tener por ello caracteres y personalidad pro-

pías. GUILLÉN DE CASTRO (1569-1630) capitanea el llamado grupo valenciano. Es el comediógrafo del «costumbrismo matrimonial», no exento de crítica y de reflejo de experiencias personales (*Los mal casados de Valencia*); autor de obras heroico-populares típicamente lopescas (*El conde Alarcos*) e históricas, como las famosas *Mocedades de Rodrigo*, montada sobre los conocidos tópicos tradicionales del honor, el deber y el amor, y de otras, en fin, de inspiración cervantina (*El curioso impertinente*), en que Castro parece iniciar un despegue consciente de los convencionalismos ideológicos habituales; no es simple casualidad que él mismo hubiera cuestionado con sinceridad el rígido concepto del honor en, por ejemplo, *El caballero bobo*, comedia en que tras identificar ortodoxamente la honra como *opinión* y de explicar que se pierde con suma facilidad, mas que «con morir o con matar / por ella, vuelve a cobralla», el héroe se rebela, exclamando: «... Inhumano / es el que la hizo y entiende; / ¿es ley que a todos comprende?» La respuesta, con todo, es inevitable: «Desde el Rey hasta el villano».

En ANTONIO MIRA DE AMESCUA (1577-1644) es característico su teatro religioso-teológico, en la más pura línea deshumanizadora y alienante, antiintelectual e irracionalista, como ocurre como caso más notorio en *El esclavo del demonio*, cuyas conexiones Tirso de Molina y con *El mágico prodigioso* y *La devoción de la Cruz* de Calderón indican la importancia concedida a asuntos tales tanto por «los ángeles de la Contrarreforma» como por sus propagandistas teatrales. LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (1579-1644) continúa la tradición lopesca del drama histórico (*Reinar después de morir*) y campesino (*La serrana de La Vera*, *La luna de la sierra*); es también autor de una narración picaresca de gran fama, *El diablo cojuelo*, que anuncia la deformación y distorsión quevedesca de una realidad desagradable. El entremesista LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE (c. 1589-1651) representa el tono menor de la escena del momento, de intenciones claramente reveladas en el título mismo de su colección: *Jocoseria. Burlasveras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. Un joven amigo de Lope, JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN (1602-1638), a un nivel inferior, continúa por la senda marcada; sus ideas tradicionales aparecen obvias en su obra sobre Felipe II, *El gran Séneca de España*.

Pero las figuras más importantes de la «escuela» lopesca son Juan Ruiz de Alarcón y fray Gabriel Téllez, *Tirso de Molina*.

El mexicano JUAN RUIZ DE ALARCÓN (1581-1639) muestra en su producción dramática una curiosa independencia de pensamiento y de criterio. En efecto, quien se había atrevido a calificar a su público de «bestia fiera», manejando hábilmente su capacidad de análisis psicológico —rasgo distintivo que comparte sólo con Tirso—, ofrece una galería de personajes y de obras en que encarna con escaso lirismo y mucha lógica ciertos elementos negativos del ser humano enmarcado en la sociedad de su época: la realidad y la apariencia en *La verdad sospechosa*, la murmuración y sus mecanismos en *Las paredes oyen*, la ingratitud en *La prueba de las promesas*, el honor problematizado en prácticamente todas sus comedias. Las angustias y dificultades de sus héroes son en verdad internalizaciones de obvias circunstancias y condicionamientos sociales, ideológicos, experimentados por Alarcón mismo, que además de ser un *indiano*, no era nada airoso físicamente; el mordaz comentario del intransigente y antisemita Quevedo habla por sí solo:

Los apellidos de don Juan crecen como los hongos: ayer se llamaba *Juan Ruiz*; añadiósele el *Alarcón*, y hoy ajusta el *Mendoza*, que otros leen *Mendacio*. ¡Así creciese de cuerpo!, que es mucha carga para tan pequeña bestezuela. Yo aseguro que tiene las corcovas llenas de apellidos.

El escaso conformismo de Alarcón brilla de modo especial en *No hay mal que por bien no venga*, cuyo personaje central actúa y vive de acuerdo con sus propias normas personales y no con las impuestas a todos los niveles por el sistema: se toca con un sombrero extravagante que no coincide con la moda; come cuando siente hambre y no a horas establecidas; con objeto de no tener que «pasear la calle» de su enamorada, se instala en una casa vecina y, por otra parte, cede el paso de buen grado a un rival antes que batirse en duelo con él, pues, como comenta el interesado, mujeres hay muchas, mas vidas una sola. En cuanto al honor, tampoco tan extraño personaje se adapta a los esquemas: no acepta participar sino como espectador en un juego de cañas caballeresco, pues no siente el menor deseo de tener que arriesgar su vida para vengar las posibles heridas que el toro infligirá a su caballo. Pero, con todo, hay un límite: don Domingo de Blas no

duda en poner al tablero lo que sea preciso en defensa directa de su rey, con lo que Alarcón muestra finalmente su intención: la crítica de los falsos valores de la nobleza, ya degenerados y transformados en un juego fantasmal y siniestro de honor y de orgullo. Se trata de un ejemplo de la lucha contra lo establecido alienante, de una defensa de la autonomía de la persona frente a un ambiente asfixiante. Mas parece algo exagerado hablar, como se ha hecho, del «sentimiento democrático» del teatro de Ruiz de Alarcón.

Todavía se discute la posibilidad de que el fraile mercedario que popularizó su pseudónimo de TIRSO DE MOLINA (1583-1648) fuese un bastardo de la casa ducal de Osuna, lo que explicaría, al menos en parte, el agudo sentimiento antinobiliario que puede apreciarse en sus obras («La desvergüenza en España / se ha hecho caballería», se dice en *El burlador de Sevilla*). Tirso es desterrado de Madrid en 1625, al tiempo que se le prohíbe seguir escribiendo comedias, oficialmente por el «escándalo» que supone la existencia de un fraile literato, mas sin duda por razones de tipo político y como consecuencia de lo que se ha llamado apropiadamente su «teatro de oposición»; parece claro que el poderoso conde-duque de Olivares no fue ajeno a tal castigo. Tirso es considerado como el representante máximo de la escuela teatral de Lope, a quien sigue incluso en fecundidad. Sin embargo, y siendo esto así, destaca con valores propios y muy específicos dentro del mundo escénico de la época. Sus comedias, en efecto, ofrecen unas notas muy distintivas de profundidad psicológica y de realismo, comparables a las de Ruiz de Alarcón, y muy superiores al, por lo general esquemático, manierista incluso, teatro de la Edad Conflictiva, con un agudo sentido del humor y con ocasionales pero significativos toques conceptistas. Quizá sea lo más característico de su teatro su especial tratamiento de la mujer, muy alejado de los tópicos convencionales: digna y superior al hombre en unos casos, osada en la defensa de sí misma y de sus intereses en otros. En *El castigo del Penséque*, una dama se subleva ante la imposibilidad femenina de igualarse con el hombre en la defensa social del honor:

pero que en la ley de Dios
iguales vengan a ser
los delitos del marido

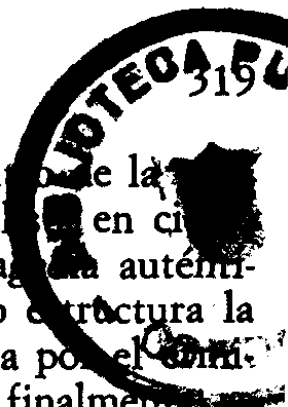
y la esposa, y que en el suelo
 haya el vulgo establecido
 venganza en leyes del duelo
 para el esposo ofendido
 y no para la mujer,
 esa es terrible crueldad.

Y en *La dama del olivar* las cosas aparecen mucho más claras todavía, con tonos tan radicales como modernos:

¿Y nosotras que sufrimos,
 que hechas esclavas vivimos
 aguándonos los placeres
 vosotros; de hijos cargadas;
 ya callando, ya meciendo,
 mil dolores padeciendo
 nueve meses de preñadas,
 siempre con temor y susto
 de que el parto nos asombre,
 dejándonos cualquier hombre
 la pena y llevando el gusto?

El tema del honor también suele diferir en Tirso de lo rutinario, humanizándolo con una sensibilidad crítica muy atractiva. Pero el mercedario, a pesar de todo, presenta sus propias contradicciones, como cuando en *La prudencia en la mujer* hace su aparición el antiintelectualismo unido al antisemitismo: los reyes precisan, por ejemplo, «médicos sabios» que sean hidalgos y cristianos viejos: «Hablo en esto de experiencia, / y sé en cualquier facultad / que suele la cristiandad / alcanzar más que la ciencia.» En esta obra, sin embargo, la figura de doña María de Molina aparece con fuerza y emotividad notables en medio del sórdido ambiente de las conspiraciones nobiliarias medievales. *El vergonzoso en palacio*, *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La villana de Vallecas*, son comedias en que también lucen sus mujeres atrevidas y complejas.

Pero las obras más importantes de Tirso son, con mucho, *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*, muy diferentes entre sí y al mismo tiempo complementarias, pues, como se ha dicho, si la primera expresa precisamente lo que indica su título, la segunda podría llamarse «El condenado por demasiado confiado». En *El condenado* hallamos, más allá de un poderoso drama



teológico sobre la libertad y la predestinación —denota la polémica de la época entre el dominico Báñez, fatalista en cierto modo, y el jesuita Molina, más optimista —una tragedia auténticamente humana: la del hombre y su destino. Tirso estructura la obra en torno a la pareja de signo contrario formada por el conde Paulo y el bandido Enrico: será éste quien finalmente se salve y el primero quien se condene, en un sorprendente pero al mismo tiempo lógico desenlace, todo ello enmarcado en una tensa arquitectura teatral.

Es *El burlador de Sevilla* la obra por muchos conceptos cumbre de Tirso de Molina, creador con ella, como correctamente suele afirmarse, del mito de Don Juan, de significación universal. Notas fundamentales de este drama son su carácter antiaristocrático, al insistir en las características de ese señorito andaluz que es don Juan Tenorio: rico, ocioso, desvergonzado, mentiroso y «burlador», que logra a las mujeres o por su dinero o por su astucia («... El mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejarla sin honor»). No habrá perdón para él —al contrario que en la romántica e idealista versión de Zorrilla (cf. IV.1A)— y será precipitado en los infiernos en la sobrecogedora y aleccionadora escena final, que llega inexorablemente a pesar del donjuanesco «¡Qué largo me lo fiáis!» El personaje de Tirso es, con todo, fascinante, y en su arrebatado y violencia ha podido ser definido como producto directo de la época imperial española, también exultante y también confiada. Mas no se olvide: Don Juan es convenientemente castigado, el desorden se disuelve en el orden, y la superficie de la estática laguna hispánica recupera su calma habitual.

Tirso es también un fino prosista en sus dos colecciones, *Cigarrales de Toledo* y *Deleitar aprovechando* (de título tan significativo como característico); en la primera de estas misceláneas figura una importante defensa de los principios del *Arte nuevo de hacer comedias*.

II.3C. EL BARROCO COMO VISIÓN DEL MUNDO: GÓNGORA, QUEVEDO, GRACIÁN

Que lo que suele llamarse habitualmente Barroco no es sino una ideología o falsa consciencia identificable con el sistema socio-

político de la España imperial en decadencia, puede observarse, como es lógico, en los textos literarios de su época, pero también, muy esclarecedoramente, en la historiografía de ese mismo Barroco. Incluso se ha podido hablar de «un frente laico antibarroco», defensor del humanismo renacentista, y de una crítica que se identifica a sí misma con el Barroco estricto, el católico-tridentino, y que llega incluso a transponer el siglo XVII a la Europa del XX y a sus problemas, considerando el Barroco como constante histórica. Pero pese a estas curiosas identificaciones y a tales confusionismos resulta obvio que el Barroco, además de un «estilo» artístico y de una etapa cultural más, es una angustiada forma de vivir y de pensar, tan contradictoria como auténtica. Tras el efímero optimismo del Renacimiento y la crisis del último tercio del XVI, la implantación barroca conduce en sus formas extremas al más violento negativismo de los valores humanos, entroncando todo ello con la inequívoca situación hispánica: el hombre es un ser despreciable; el mundo, lugar de continuos engaños; la vida, un siniestro juego; la muerte, una obsesión morbosa. Recuérdese el típico, significativo y conocido texto de Mateo Alemán, ya citado (cf. II.3A), verdadero manifiesto ideológico del Barroco:

En todas partes hay lágrimas, quejas, agravios, tiranías...

Conviene insistir en lo corruptible, en el llamado «reverso de la belleza»: las flores se ajan, el día se acaba, la hermosura oculta la podredumbre bajo ella, la mujer y el amor conducen a la pasión y al pecado. Es preciso rebajar lo humano, degradarlo, transformar al ser humano y su dignidad en algo irremediabilmente repulsivo; el realismo más brutal puede utilizarse para inspirar la apropiada repugnancia, como en estas palabras de Francisco Santos, indicadoras de un desprecio total hacia el ser humano:

Pues la madre ya envuelta o liada como cuero de vino, vuelve los ojos de entre sus dolores y mira a su recién nacido y le besa. ¡Tened, locos de atar, que alabáis a un mico, casi cadáver, vestido de mortal...!

A la vez, sin embargo, es una época —insistamos en ello— de gran sensualidad, de rica música y de aún más ricos y ornamentados altares; época de artificios y cosméticos donde lo natural ha perdido su prestigio y el parecer se basta a veces a sí mismo, sin

referencia alguna al ser que lo sustenta o que debería sustentarlo. Lujo en el vestir de hombres y mujeres nobles; nuevos diseños de los vehículos aristocráticos; afeites y perfumes; y en poesía, un extremar las metáforas con que los poetas se refieren a la belleza femenina. Poetas a los que Quevedo, con su brillante capacidad desmontadora, llamó «hortelanos de facciones», por aquello de que todos los labios eran claveles o rosas; el blanco de la piel, lirios, etc. Pero todo ello y todas las metáforas petrarquistas, llevadas muchas veces al absurdo, se entiende, en el fondo, como consciente «engaño colorido» —según diría Sor Juana Inés de la Cruz— frente a una vida que se concibe como antesala de la muerte. De hecho —y la tesis suena feroz y machaconamente a lo largo de todo el XVII— la realidad es falaz, nuestros sentidos nos engañan y, según se ha dicho, las cosas, toda posible circunstancia, son desleales a su ser, han renegado de él, son apariencias nocivas y nada más. Entre el hombre y su contorno humano no cabe diálogo, sino reiterar el mismo desesperado monólogo. Todo, en efecto, como afirma Calderón, es «humo, polvo, sombra y viento»; el ser humano, en fin, en pavorosa definición también calderoniana, es «esqueleto racional». Y el casticismo mitómano —el honor como divinidad ofendida a la que es preciso desagraciar, la santificación de la sociedad— más el catolicismo contrarreformista militante de signo irremediabilmente irracionalista, terminan por estructurar férreamente esta concepción del Universo. En términos artísticos, todo ello se traduce en una serie de fundamentales características, tales como las siguientes: juego de contrastes y de claroscuros, dinamismo contenido en un equilibrio inestable, horror al vacío, desmesura y violencia, verbalismo continuo y acumulación metafórica avasalladora o conscientemente sincrética y también de signo contrario y en apariencia absurdo; así, en *La vida es sueño*, de Calderón, los pájaros aparecen como «clarines de pluma», y los clarines como «aves de metal».

Más joven que Cervantes, contemporáneo estricto de Lope de Vega, LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE (1561-1627), único de los autores importantes de esta época que no escribe prácticamente más que poesía, es, a la vez que representante cimero del Barroco, el más discutido de los escritores de su tiempo. Cordobés de familia ilustre y quizá conversa, estudió Derecho en Salamanca y, a pesar de las esperanzas puestas en él por su padre, fracasó lamentablemente en la carrera debido a su poca dedicación a los estu-

dios, a su vida disipada en amores, al ejercicio temprano de la poesía y a su pasión por el juego, al que fue adicto toda su vida. Por influencias familiares obtuvo en 1585 el puesto de racionero en la catedral de Córdoba, donde residió con el mismo cargo hasta 1617, año en que se traslada a Madrid y es nombrado capellán real. Sin embargo, este puesto no le trajo los beneficios que esperaba y sí un desgaste de energías en interminables peticiones de favores. Por comparación con la vida relativamente modesta, tranquila y descuidada que llevaba en Córdoba, sus años de Madrid son lamentables y deprimentes, ya que, además de que ya había escrito sus obras mayores, parece no hacer otra cosa sino halagar a los poderosos, pedir y esperar prebendas:

«Yo muero de hambre y mil reales son migajas»; «El Señor Patriarca me hizo merced de la vara que le pedí a Córdoba. Está hecho el título y no lo ha firmado según me dijo ayer... Por su Señoría quede esto... Mas también es menester que no se aguarde a todo esto, ni se haga prenda de mi hambre»; «En materia de mis alimentos he padecido todo este tiempo mil necesidades y abierto la puerta a muchos inconvenientes, pensando remediarme, y soy tan desgraciado que me han salido todos tan fuera del intento, que es lástima tratar de ellos. V. m. por un solo Dios, se sirva de no tenerme una hora más así...»

En 1625 sufre un ataque de apoplejía, y vuelve a Córdoba en 1626, para morir en 1627. Su testamento es como un póstumo reflejo de sus dificultades y miserias:

Declaro que las deudas que tengo y debo, son, a saber: a Pedro aceitero que da aceite en mi casa... a Bernal, mi criado... a Pedro Cibrián... al padre Fray Luis de Lizama... a Antonio Sánchez... a Josef Franqueza... a Ana de Retes... al Conde de Paredes... al Obispo de Urgente... al zapatero de casa...,

en un rosario que parece no va a acabar por satisfacer nunca todo lo que le costaban sus aficiones: la buena mesa, el juego, el vivir «como mozo» (según una temprana acusación obispal).

Esta miseria, esta vida más mediocre que de áurea medianía y su casi inútil recurrir a los favores, todo digno de páginas del *Lazarillo* o de Cervantes, quedan, sin embargo, como el trasfondo sublimado de la obra más extraña, erudita, difícil y oscura, más desmesuradamente artificiosa y aristocrática de toda la literatura en lengua castellana. Culteranismo y Góngora son una y la misma

cosa en su busca de la belleza pura, en su orgulloso desprecio de lo común —que confunde con lo mediocre—, en su voluntad de creación de un lenguaje que transfigure y supere la realidad toda manteniéndose intacto, indescifrable para los más, vencedor del tiempo, de sus miserias y de la muerte. En una carta de 1613 o 1614 escribe:

Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa [es] la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda,

Y en otro lugar:

Deseo hacer algo no para muchos.

Seguido de las altísimas pretensiones:

Siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina.

Pero estas cosas las escribe Góngora después del *Polifemo* (1613) y las *Soledades* (1613, 1614), y hemos de recordar que durante mucho tiempo la crítica distinguió no sólo entre un Góngora «oscuro» y otro claro —debido a lo cual lo más importante de su obra fue prácticamente olvidado durante los siglos XVIII y XIX—, sino que la supuesta diferencia correspondía a una evolución cronológicamente discernible. La crítica moderna —que de algún extraño modo parte de revaloraciones de Góngora hechas por poetas europeos que no conocían el castellano— ha intentado borrar las distinciones entre los dos Góngoras haciendo notar que los procedimientos estilísticos básicos de las *Soledades* y el *Polifemo* (hipérbaton extremado, conceptismo, latinismo, inserción total en el mundo de las referencias clásicas, etc.) se encuentran no sólo ya en Garcilaso y en toda la poesía derivada del *dolce stil nuovo*, sino en la obra toda de Góngora mismo. Argumento cierto, convincentemente formulado y modulado por los mejores estudiosos, pero que expresado en forma radical y polémica para «recuperar» a Góngora pasaba por alto que la simple acumulación de estos procedimientos en sus obras mayores y maduras significa —como siempre que se trata de factores cuantitativos— un radical cambio

cualitativo con respecto a sus obras de juventud (y, por supuesto, con respecto a Garcilaso y al mismo Herrera; cf. II.1C, II.2A). No se puede creer que incluso un romance elegante como:

En los pinares de Xúcar
vi bailar unas serranas,
al son del agua en las piedras
y al son del viento en las ramas

(que no es en la obra de Góngora ni «popular» ni temprano), pertenezca al mismo universo de discurso que, por ejemplo, estos versos de las *Soledades*:

... cuando
rémora de sus pasos fue su oído,
dulcemente impedido
de canoro instrumento, que pulsado
era de una serrana junto a un tronco,
sobre un arroyo, de quejarse ronco,
mudo sus ondas, cuando no enfrenado.

Más obvia es aún la diferencia entre los más oscuros pasajes de las *Soledades* o el *Polifemo* y tempranos romances y letrillas de intención popular.

La cuestión no deja de tener cierta importancia porque aunque aceptemos la tesis contraria a la de los «dos Góngoras», es decir, la tesis de que Góngora fue siempre fundamentalmente un poeta culto y erudito, no popular en el sentido en que Lope, por ejemplo, era o quería ser popular, el reconocer en su obra una evolución hacia una expresión cada vez más compleja, erudita y minoritaria, culminando en los poemas de 1613 y 1614, poemas que por comparación con Garcilaso o Fray Luis son ya otro mundo, nos permite fechar alrededor de los años de la segunda parte del *Quijote* y del *Guzmán* la aparición decisiva, dominante, de la visión del mundo que llamamos Barroco, que es no sólo post-tridentina, sino post-mística, peculiar a ciertos años clave en la crisis de Occidente y, por supuesto, según hemos indicado, en España. En estos años están ya en su madurez Lope y Quevedo y han iniciado su obra Tirso, Gracián y Calderón: sobre todos ellos influirá el arte arriesgado y difícil de Góngora, aun cuando algunos de ellos lo rechacen violentamente.

Este rechazo, particularmente fuerte en Quevedo, de ningún modo significa que los más de los autores barrocos tuviesen, como Lope, por oposición a Góngora, la intención de llegar seriamente al «pueblo». Son autores cuya obra, inevitablemente, se dirige a la minoría culta, es decir, a los intelectuales orgánicos de la clase dirigente y a ésta misma, en especial por lo que se refiere a la poesía, que circulaba en manuscritos que, por supuesto, el «pueblo» analfabeto no conocía. Lo que Góngora trae a esa cultura es una limitación todavía mayor de sus especialistas y de su campo de acción; el público al que, si acaso, le interesaría dirigirse, es una pequeña minoría de la minoría. Y aunque, desde luego, era aquélla, entre intelectuales, una época mucho más culta que la nuestra por lo que se refiere al conocimiento de la cultura clásica, sus mitos y sus símbolos, la pretensión de Góngora, en cuanto desafío, resultaba intolerable para los casticistas. Ahí y en las sospechas acerca de su origen judío radica la explicación de los feroces ataques que Góngora sufrió por parte de Lope de Vega y otros.

Sólo con grandes reservas pueden equipararse épocas distintas de la Historia; pero en esta su voluntad general de limitar el campo de la comunicación poética, Góngora y su obra nos parecen comparables a la tendencia dominante de la poesía de vanguardia que se inicia —digamos— en Baudelaire y pasa, centralmente, por Mallarmé. Esta comparación, ya tradicional y, por lo demás, bastante discutida, tal vez resulte especialmente valiosa si, al hacerla, entendemos que Góngora está en los orígenes de una época en que los poetas van perdiendo el mecenazgo y se encuentran, aterrados, ante el mercado: o producían poesía para ganarse la vida (es decir, su «creación» pasa a ser *producción* para consumo), a la manera en que Lope —tan odiado por Góngora— producía teatro, o quedaba la poesía aislada de toda relación con el público lector, que ya por aquellos tiempos pagaba para leer. A lo largo del siglo XVIII, y ya decisivamente en el XIX, con el triunfo de la sociedad capitalista, la cosa se fue agravando. Pero en Góngora encontramos ya una clara intuición del problema, y su solución, estética por excelencia, es radical: escribir para los menos y vivir de otra cosa («Yo muero de hambre y mil reales son migajas»).

Así, su obra revela implícitamente un rechazo oficial de las relaciones sociales de producción que se iban imponiendo en Europa y que, en España, estaban en sorda pugna con unas estructuras sociales y mentales de hecho ya destinadas al fracaso. Lo que en

otros, Quevedo, por ejemplo, será un meditar insistente y sombrío sobre una realidad histórica que aparece como caótica y decadente por comparación con mixtificadas y pretéritas glorias feudales, es en Góngora un simple desentenderse del problema para elaborar un mundo poético privado cuya esotérica belleza pretendía sobrevivir a los tiempos de los que no se ocupa, mientras que una y otra vez, mucho más que sus mejores contemporáneos, escribe poemas a reyes, príncipes, condes, duques, y hasta al conde-duque, cantando la gala de sus más necias actividades (cierta carcería, una visita a tal o cual lugar), lamentando sus enfermedades y muertes, y hasta pidiendo directamente favores en verso.

Por lo demás, los registros del cordobés son bastante limitados y no pocas veces es torpe su arte. Son demasiados los largos y aburridos romances que, en intentos de desmitificar tradiciones literarias recibidas (el mito de Hero y Leandro, por ejemplo), cae en chabacana grosería recurriendo, por ejemplo, a que los personajes orinen o satisfagan sus necesidades mayores, con una abrumadora carencia de gracia y sin el más mínimo asomo de la capacidad destructiva que caracteriza, por ejemplo, a Quevedo. Todo lo cual, además, se ve desmentido por otros poemas, especialmente sonetos, en que pinta estáticas bellezas de corte boticelliano o repite los *concetti* del amor cortés con poca capacidad recreadora. No se trata de negar que Góngora dejó algún romance, alguna letrilla, varios sonetos de convencional belleza barroca y cortesana; ni que las *Soledades* significan un esfuerzo inusitado, sorprendente en la Europa de su tiempo, aun si tomamos en cuenta su inserción, a grandes rasgos, en el marinismo. Proponemos, sin embargo, que a pesar de su atrevimiento, a pesar de la hermosura de ciertos versos y pasajes de este poema y del *Polifemo*, al tratar de la importancia de Góngora ha de tenerse en cuenta la posibilidad de que su aventura estética haya sido un gran fracaso: primerísimo entre los poetas «raros» —que diría Darío—, Góngora es, por todo ello, sujeto de meditación no sólo sobre el Barroco, sino sobre el destino de la poesía moderna que anuncia.

Extraordinario representante de esta época es también FRANCISCO (GÓMEZ) DE QUEVEDO Y VILLEGAS (1580-1645), uno de los más complejos y contradictorios escritores de la lengua castellana y, sin duda, uno de sus mayores poetas. Madrileño, de estirpe montañesa noble, pero relativamente modesta, fue siempre, para bien y para mal, al igual que sus padres, un hombre de la Corte. Li-

cenciado en Letras por la Universidad de Alcalá, vive una juventud tormentosa, tiene que abandonar posteriores estudios de Teología, se traslada a Valladolid e ingresa ahí en la Corte, a la que siempre estará conflictivamente ligado. Ya de vuelta a Madrid con la Corte, adquiere pronto fama de escritor satírico, agresivo y hasta pendero. Sin embargo, siendo todavía muy joven encauzará su vida hacia actividades de alta responsabilidad política: al ser nombrado virrey de Sicilia su amigo el duque de Osuna, se lleva al escritor de consejero particular. Actúa entonces Quevedo a niveles estrictamente políticos en pro de los intereses españoles y del virrey, tanto en Sicilia como en Italia, donde fue incluso agente secreto en la República de Venecia (de la cual tuvo que salir huyendo disfrazado al ser descubierto). A su vuelta a España sufre un primer destierro interior, y al morir Felipe III y subir al poder el conde-duque de Olivares empiezan sus grandes desgracias: tras demostrar al principio cierta confianza en el conde-duque acaba enemistándose con él, dedicando sus últimos años a una lucha casi personal con el valido, en el curso de la cual escribe algunas obras de crítica socio-política, muy leídas en su tiempo, sobre la condición decadente del país y sobre los usos y abusos del poder. Tras un tardío, breve y catastrófico matrimonio, sufre cuatro años de prisión en el convento de San Marcos de León por causa de sus conflictos con Olivares. No sale de la que llamó su «sepultura» hasta la muerte del conde-duque, y ya enfermo, triste y profundamente desilusionado se retira a su Torre de Juan Abad (Ciudad Real). A los sesenta y cinco años muere en la celda de un convento en Villanueva de los Infantes, el 8 de septiembre de 1645.

Es Quevedo uno de los escritores más inteligentes de su época, acerado y sectario, de feroz rigor polémico; y es uno de los autores castellanos que mejor haya jamás trabajado y dominado la lengua. El conceptismo, común y abusado en el Barroco, adquiere en él características muy personales de concisión y significado, levantándose casi siempre muy por encima del juego y de los aspectos más superficiales de aquel «arte de ingenio». Su enorme pasión, siempre controlada y dirigida por la inteligencia, aunque dispersa en una obra variada y no pocas veces anecdótica y circunstancial, hace que sea Quevedo un escritor siempre presente en la historia de las letras españolas, pero difícil de clasificar; imposible, sencillamente, de asimilar o rechazar de maneras absolutas. Feroz y machaconamente antisemita, grotesca y vulgarmente antifeminista, patrio-

tero y casticista hasta extremos hoy, desde luego, intolerables, es también un extraordinario crítico de la sociedad decadente, fantástica y vulgar de su tiempo; terrible desmitificador, noble pensador político obsesionado por la dignidad humana, sabio y erudito (pero no incapaz de trucar fuentes o citas), poeta «metafísico» sólo comparable a los mejores de la Europa de su tiempo, autor de la más original y brillante novela picaresca y —sorprendentemente— uno de los poquísimos grandes poetas de la larga y monótona tradición petrarquista, el igual de Cavalcanti, tal vez de Petrarca mismo, del Shakespeare de los sonetos.

Es ése su enorme y contradictorio talento lo que hace que Quevedo sea, como a su manera, tan distinta, lo es Cervantes, ejemplo extremo de las contradicciones de aquel tiempo en el que el más grande imperio desde los tiempos de Roma se desmoronaba por su falta de base real; por ser España, en los orígenes del capitalismo y gracias a las minas de América, uno de los puntales de la acumulación de capital que permitirá el desarrollo de la banca y la industria europeas, a la vez que ella misma se descapitaliza, no desarrolla industria propia y ve fortalecerse en su seno estructuras sociales antiburguesas sin capacidad creadora que, andando el tiempo, la dejarán al margen del desarrollo europeo (cf. Nota Introductoria). Como Cellorigo, como después los arbitristas, a diferencia, por ejemplo, de la meditación puramente superestructural que de estas cuestiones se encuentra en Calderón, o del distanciamiento estético de ellas característico de Góngora, Quevedo ve bien lo que ocurre y de ello se propone hablar contra viento y marea:

No he de callar por más que con el dedo,
ya tocando la boca, ya la frente,
silencio avises, o amenaces miedo,

le dice a Olivares en la «Epístola satírica y censoria»:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Hoy sin miedo, que libre escandalice,
puede hablar el ingenio asegurado
de que mayor poder le atemorice.

Y se lanza al ataque «contra las costumbres presentes de los castellanos»: «virtud desaliñada»; carencia de una pretérita «libertad esclarecida»; predominio del «ocio torpe»; honestidad comprada «con piedras finas»; un constante mendigar «el crédito a Liguria» (es decir, a la banca italiana), inseparable de un vacuo «blasonar» nobleza; hartazgo de perfumes y alhajas; desprecio por el trabajo, basado en un falso concepto del honor... Lista casi completa, en fin, de los vicios e incapacidad de la clase dominante de su tiempo (sin referencia en este caso, sin embargo, a la miseria del pueblo que tanto ocupaba a otros autores). Y es que Quevedo —la otra cara de la moneda—, a diferencia, digamos, de Cervantes, o de los no siempre ridículos arbitristas (cf. II.3E), tiene una visión puramente medieval de la sociedad ideal y, por lo tanto, una casi absoluta incompreensión de los cambios históricos que se están produciendo en su propio tiempo: cortesano descendiente de la pequeña nobleza del Norte, su pensamiento se inscribe plenamente en el de la clase dominante, y su crítica de la nobleza brota, con todas sus contradicciones, desde la nobleza misma, cuya función social señorial, por lo demás, le sigue pareciendo a Quevedo indiscutible.

De ahí que lo que opone a los vicios y errores presentes de una clase cuya decadencia percibe con claridad sean «virtudes» de la «raza» auténticamente primitivas. Su ideal es el de unos mitificados tiempos idos en que

La robusta virtud era señora,
y sola dominaba al pueblo rudo;
edad, si mal hablada, vencedora.

Epoca aquélla que no hemos de confundir con la «Edad de Oro», ignorante del «tuyo» y el «mío», de que habla don Quijote a los cabreros, sino época de fuerza y mando, de «godos» verdaderos, capaces de vencer a los «tudescos bacanales», «al holandés hereje y alevoso», así como a los italianos. Tiempos aquellos de milicia pobre y «pieles solas», sin perfumes ni adornos, cuando

Del mayor infanzón de aquella pura
república de grandes hombres, era
una vaca sustento y armadura; .

época de un vivir pendiente de los premios a alcanzar en otra vida, cuando, por ejemplo, la mujer —que no veía a su marido como «galán», sino como guerrero «peligroso»— hilaba «para su esposo / la mortaja, primero que el vestido». Mundo al que quisiera volver Quevedo, anterior, en suma, a la expansión de Occidente y, por lo tanto, anterior a los orígenes del capitalismo, según queda claro en su rechazo de las exploraciones del «Oriente» y del «áspero dinero», en su soñar con los tiempos en que el Océano Atlántico, no surcado todavía, mantenía en paz el «pecho humano» al tenerlo separado «de las ricas minas». En un soneto al oro —que podría compararse con aspectos del Shakespeare comentado por Marx— es obvio que Quevedo entiende que mercancías, oro y dinero han descentrado, digamos, al hombre, fetichizando sus relaciones, ya que, según dice concisamente, este oro

... en dineros ásperos cortado,
Orbe pequeño, al hombre le compite
los blasones de ser mundo abreviado.

Gran tema de la época, que también hemos encontrado en Fray Luis de León (II, 2.A) —tan admirado de Quevedo— y que se enlaza también, inevitablemente, con la crítica de tradición medieval de la usura, inseparable, por supuesto, de la crítica a las nacientes actividades de la banca internacional («el crédito de Liguria»).

Si no olvidamos que entre los varios y diversos factores que dan su primer impulso al capitalismo, a la naciente burguesía, inseparable de las exploraciones y comercio con el Oriente, se encuentran las leyes italianas (particularmente venecianas) acerca de la usura, que permiten y alientan arriesgadas y provechosas inversiones en las flotas y expediciones de los siglos XIII, XIV y XV, que generan, a su vez, las letras de cambio y que, a la larga, permitirán la explotación de América, resulta evidente que en una época de transición crítica el mordaz y clarividente Quevedo coincide ideológicamente con los enemigos de la nueva clase ascendente, la burguesía, que ya en su tiempo parecía ampliamente derrotada en España.

Y así, toque lo que toque. Bien sea en su *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*, donde pretende, nada menos, que sea Cristo el modelo del monarca, por lo que significa

en su devoción al bien común y —elemento nada despreciable en el reinado de Felipe III—, por su dedicación y trabajo, que se anteponen «al ocio y a la inclinación» y a aquella costumbre que tenía el tercer Felipe de divertirse y dejar que le divirtieran. Notables son también sus comentarios al *Marco Bruto* de Plutarco, donde, no sin nobleza de miras y un firme sentido de la justicia, pero tal vez sin comprensión del sentido cualitativamente diferente de las nuevas luchas por el poder, parece rechazar el pragmatismo de Maquiavelo.

No ha de sorprendernos demasiado, sin embargo, esta contradictoria conjunción de nobleza de miras y de reaccionarismo. A fin de cuentas los orígenes del capitalismo, el «Renacimiento», sin excluir el comercio, ni la industria, ni la ciencia, ni el arte perspectivista, significaron, a la vez que un extraordinario y poderoso salto cualitativo de la humanidad de Occidente, un violento desequilibrio, una ruptura brutal y desquiciante de las estructuras feudales en las que, vividas ideológicamente desde dentro de ellas mismas, podía creerse que reinaba una indiscutible armonía orgánica. Con el característicamente español retraso post-tridentino, la obra de Quevedo es extraordinario reflejo de esta contradicción, de la angustia del hombre barroco que, no sin algo de razón, suele compararse con la angustia existencial de los escritores modernos que también se encuentran en la encrucijada de un cambio radical de estructuras.

A partir de esta angustia, y más allá de sus sátiras, terribles y profundas a veces, demasiado coyunturales por lo general, sátiras dirigidas a otros escritores, a las mujeres, a sastres, a abogados y médicos, al lenguaje oscuro y rebuscado de la «cultura latiniparla» o al de las frases hechas (cf. *Cuento de cuentos*), a homosexuales, a cornudos, a partes del cuerpo, a judíos, a catalanes, a cordobeses, a gallegos, a todo lo que por una u otra razón choca con su castizo y machista orgullo y «limpieza de sangre»; más allá de toda esa violencia suya dirigida contra tantas cosas que hoy poco nos interesan, violencia que puede divertirnos, o asombrarnos, o nos parece un lamentable desgaste de talento, la angustia de Quevedo, su prodigioso control y dominio del lenguaje alcanzan niveles hoy casi insospechados de hondura meditativa, en la que vemos al ser humano enfrentarse con algunas últimas verdades básicas: la brevedad de la vida, la proximidad de la muerte. O la Historia misma en que el ser humano vive su existencia hacia la muerte:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, hoy desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte, quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa y vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, mas corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Igual capacidad de trascender la obvia ideología tradicionalista hacia la meditación de absolutos humanos privados, se encuentra en sus poemas calificados de religiosos, morales o filosóficos. Difícil es sostener tal clasificación, tales distinciones, ya que, toque lo que toque, sea cual sea su «tema», la poesía de Quevedo, como resumiendo y extremando la obsesión central del Barroco, es toda ella un intenso meditar sobre la brevedad de la vida, entendida ésta como una apetencia de ser compenetrada en su raíz misma por la otredad que es el no-ser, la muerte. O más precisamente, ser y no-ser forman una identidad dialéctica indestructible según se revela en que nunca puede la vida «parar un punto», como escribe en uno de sus más grandes sonetos. Todo momento del vivir que pretendamos aislar en aparente quietud de manera abstracta revela que el Ser es y no es; lo único «permanente» es el movimiento: «hoy se está yendo sin parar un punto». Contra toda filosofía contemplativa recoge así Quevedo la vieja tradición de Heráclito y da un paso hacia el pensamiento dialéctico (existencial) moderno, cuya más alta y compleja lección ha de encontrarse en Hegel. De ahí tal vez que, en imitación de la terminología aplicada a ciertos poetas ingleses del siglo XVII (John Donne, por ejemplo) se haya hablado de su «poesía metafísica». Tal término sólo puede confundirnos si pretendemos que represente una categoría distinta a «poesía religiosa», o «satírica», o «moral»; nos es de cierta utilidad si por él entendemos que toda la poesía de Quevedo —en rigor, su obra

toda— responde a la meditación sobre el Ser que hemos intentado describir brevemente. Y más aún si entendemos que esta meditación se expresa en un intento de que el lenguaje mismo *sea* ese Ser que es y no es al mismo tiempo. He aquí el final de uno de sus tantos sonetos extraordinarios:

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerté me lleva despeñado.
Azadas son las horas y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

El intento de fijar para el análisis el «punto» del «hoy» que es y no es (ni hoy, ni ayer, ni mañana) revela que el vivir es un ir «despeñado» hacia la muerte. Pero no es ésa todavía la expresión adecuada, ya que si así fuera estaríamos separando la vida de la muerte, el ser del no-ser, y viceversa, cuando en realidad el ser es no-ser (y viceversa). Pero en el último terceto la contradictoria idea —difícil, si no imposible de expresar— adquiere su forma definitiva y exacta: el vivir mismo («las horas y el momento») «cavan en mi vivir mi monumento», donde «monumento» significa, a una vez, tumba (en vida) y monumento-memorial (en la muerte) que nos recuerda lo vivido. Y el poema mismo *queda* contra el Tiempo como «monumento» que desafía la experiencia misma de que nada «queda», de que nada puede pararse «un punto».

Esta percepción, este riguroso y angustiado conceptismo, se revela de manera todavía más radical —si cabe— en su poesía amorosa, particularmente en los sonetos, y muy especialmente en la serie dedicada a Lisi. Se recoge en esta secuencia, por supuesto, como en todas las que pululan durante el Renacimiento (y como en su propio tiempo en la gran secuencia de Shakespeare), la temática petrarquista toda, extremándose, sin embargo, los conceptos hasta límites casi intolerables de precisión significativa. «Amor me ocupa el seso y los sentidos...», «A fugitivas sombras doy abrazos...», «Que importa blasonar del albedrío...», «Cerrar podrá mis ojos...», se encuentran sin duda no sólo entre los más grandes poemas amorosos de la lírica castellana, sino de la tradición petrarquista toda. Sonetos contruidos a base de lo que podríamos llamar metáforas absolutas, en que los *concreti* originados en el *dolce stil nuovo* se engarzan unos con otros

extremando su autonomía con respecto a la realidad visual o emotiva de la que parten, hasta el grado de que el poema parece mantenerse en la estructura pura de su lenguaje, más allá de sus orígenes, como si pretendiese vencer toda relación con su referente y, por lo tanto, vencer las limitaciones del tiempo. Véase, por ejemplo, este «Retrato de Lisi que traía en una sortija», donde todas las analogías se dan ya por supuestas y, en el mínimo espacio de una sortija, pretende el poeta llevar todo el oro y riqueza del mundo, puesto que oro son los cabellos de la amada, etc.:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,

Y razonan tal vez fuego tirano,
relámpagos de risas carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

A la vez que en otros sonetos, canta su amor indestructible, vencedor de la muerte («polvo serán, más polvo enamorado»), según va llegando con los años y el fracaso a transformar el amor en el centro de la vida misma, asediada siempre por el dolor y la muerte.

Además, Quevedo escribe letrillas, jácaras, poemas burlescos de todo tipo. También unos cuantos entremeses interesantes (*La venta*, *El marido fantasma*, *El niño y peralvillo de Madrid...*) y, sobre todo, la *Historia de la vida del Buscón*, tal vez escrita en 1604 y publicada sin su permiso en Zaragoza en 1626; la más extraordinaria de las novelas picarescas, en la que —de nuevo— el lenguaje parece mantenerse a sí mismo en vilo, como si estuviese más allá de la anécdota de la que parte, del tema convencional heredado del *Lazarillo* (con el cual tiene el *Buscón* mucha re-

lación temática), o de la ideología que, en sí y abstraída del lenguaje, no sería distinta de la de Mateo Alemán.

Desde el arranque mismo, tan convencional al parecer, vemos cómo todo es lo que se dice y nada lo que parece, en una sistemática operación de creación y destrucción en que cada palabra, cuidadosamente seleccionada, cae de su lugar ante el embate de la que sigue, manteniéndose las dos, sin embargo, una frente a otra en una tensión antagónica que sería —con mucha mayor sutileza que en Calderón— el meollo mismo del que se ha llamado equilibrio inestable del Barroco; es decir, el equilibrio inestable de las estructuras ideológicas de la España y la Europa de su tiempo:

Yo, señor [dice Pablos] soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo —Dios le tenga en el cielo—. Fue tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa y, según él bebía, es cosa para creer. Estuvo casado con Aldonza Saturno de Rebollo, hija de Octavio de Rebollo Codillo y nieta de Lépidio Ziuraconte.

Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres de sus pasados, esforzaba que descendía del triunvirato romano. Tuvo muy buen parecer, y fue tan celebrada, que en el tiempo que ella vivió todos los copleros de España hacían cosas sobre ella...

Y así, sin descanso, atrayendo incesantemente la atención sobre el lenguaje mismo, sin permitir nunca que éste sea —a lo Cervantes, a lo Fray Luis, a lo Machado— transparente vehículo de una realidad ulterior a la que nos dirige, gracias a su existencia que, sin embargo, parece pretender desaparecer frente a nosotros. Pero —y esto le distingue de Góngora, de quien, en abstracto, podría decirse lo mismo— logrando a la vez no que el lenguaje se mantenga como realidad indestructible superior a la realidad de que parte, sino que ese mismo lenguaje signifique la destrucción crítica de las apariencias; es decir, paradójicamente, de sí mismo. Lenguaje expresión, lenguaje en sí y lenguaje vehículo de la destrucción de sí mismo a través de cuya destrucción, sin embargo, sobrevive, mientras no sobrevive la realidad criticada cruelmente, sin compasión ni descanso a fuerza de llevarla hasta lo inverosímil. Difícil será encontrar un más extraordinario ejemplo de lo que es el Barroco que este libro y que Quevedo todo: visión del mundo

que, en sus mejores momentos, se caracteriza por captar sin subterfugios, como en un puño tensamente cerrado, las contradicciones fundamentales de aquella Edad Conflictiva.

Según hemos indicado, siguen abundando los poetas en esta primera mitad del siglo XVII, y necesario es, por lo menos, mencionar algunos de los que en su tiempo tuvieron mayor fama y son, en parte, todavía leídos hoy. Fue tan alta la calidad lírica de Lope, Góngora y Quevedo, tan arrolladora su capacidad creadora, que los más de los poetas de su tiempo vienen a ser, en verdad, figuras complementarias cuya abundancia nos confirma —una vez más en la historia literaria— que los grandes escritores nunca aparecen en el vacío. Tanto temática como formalmente poco añaden a la visión del mundo de la época los Francisco de Medrano (1570-1607), Rodrigo Caro (1573-1623), Francisco de Rioja (1583-1659) o Juan de Jáuregui (1583-1641), poetas de la que, tal vez, podría aún considerarse «escuela andaluza»; o los «madrileños» Pedro de Espinosa (1578-1650), Pedro Soto de Rojas (1584-1658) y Luis Carrillo de Sotomayor (1582-1610), o incluso Vicente Espinel (1550-1624) o los hermanos Argensola, Lupercio (1559-1613) y Bartolomé Leonardo (1562-1631). Lo que de ningún modo significa que no hayan escrito ocasionalmente poemas de tan alta calidad como los de los tres grandes o que, por ejemplo, nuestra comprensión del Barroco pueda completarse sin tomar en cuenta la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro. Tiene también su importancia el que Espinel fijara la forma de la décima (o «espinela»: estrofa de diez versos octosílabos); o recordar que Juan de Jáuregui fue violento y no del todo torpe enemigo de Góngora (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, Discurso poético*), o que, por contrario, Luis Carrillo de Sotomayor no sólo defendiera el culteranismo, sino que dejara hermosos sonetos y una *Fábula de Acis y Galatea* en ese estilo.

Aunque quede por mexicana fuera del ámbito de este libro, tal vez ha de recordarse muy especialmente a Juana de Asbaje, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1648-1695), tardío, brillante y siempre secreto talento que a más de un recóndito y apasionante *Primer Sueño* y algunos de los más extraordinarios sonetos del siglo, afirmó constantemente, en verso y prosa, una severa y lúcida voluntad de independencia intelectual que, siendo ella mujer de inteligencia y belleza asombrosas, es en nuestras letras la primera afirmación de un feminismo comparable no a Santa Teresa, que tan a menu-

do se vio obligada a denigrar a las mujeres, sino, tal vez, a algunas de las más libres e inteligentes mujeres cervantinas. Por supuesto que Sor Juana también tuvo, por fuera, que doblegarse; pero en su obra la voluntad, el arte y el ingenio luchan intensamente contra los aspectos más retrógrados de la visión barroca del mundo. En esa lucha, de alguna manera, el rigor, la sensibilidad y la inteligencia que sobreviven apuntan ya hacia el futuro.

A mediados de siglo, cerrando ya prácticamente la época, escribe BALTASAR GRACIÁN (1601-1658), notable prosista cuya obra, aunque de muy limitados registros, recoge y lleva a su forma extrema aspectos claves de la ideología y del estilo barrocos. Aragonés —nace en Belmonte, cerca de Calatayud— y jesuita, es tal vez el único de los escritores destacados en lengua castellana de la época que no tuvo una relación directa con Madrid. Estudia en Calatayud, Tarragona y Zaragoza; vive luego en Valencia, Lérida y Gandía; empieza a publicar durante una fructífera estancia en Huesca (donde es protegido del rico erudito de provincia Juan de Lastanosa) y vuelve a Zaragoza. Por haber publicado *El criticón* sin permiso de sus superiores es enviado en 1658 a cumplir penitencia a Graus, y, ya perdonado, muere en Tarazona, a disgusto consigo mismo y con la orden, con la cual, por una u otra razón, casi siempre estuvo en conflicto este hombre paradójicamente pragmático y oportunista que tanto insistió por escrito acerca de la importancia de no enajenarse jamás a los superiores.

El héroe (1637), *El político don Fernando el Católico* (1640), *Arte de ingenio* (1642, revisada y reimpresa en 1648 con el título de *Agudeza y arte de ingenio*), *El discreto* (1646), *Oráculo manual* (1647), y *El criticón* (tres partes: 1651, 1653, 1657) son sus obras principales. En todas ellas, incluso en el abstruso, largo y rebuscado *Criticón*, la prosa de Gracián es ceñida, construida a base de frases cortas en las que domina la antítesis que, aunque parece mantener la característica tensión conceptista, se resuelve las más veces en la destrucción de uno de los contrarios por el otro, que se levanta así como verdadero: «más importa la menor carta del triunfo que corre, que la mayor del que pasó»; «todo lo favorable, obra por sí; todo lo odioso, por terceros»; y el juego de palabras que cumple la misma función: «milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre.» Se trata de la depurada forma última, epigramática y descarnada, del procedimiento estilístico ya conocido en Mateo Alemán y Quevedo, que en el teatro de Calderón,

según veremos (II.3D), adquiere características estructuras particularmente rigurosas en las relaciones que se establecen no sólo dentro de cada oración, sino entre cada oración y todas las demás del texto, así como entre todas ellas y la estructura general de la obra. El modelo ideológico, por lo demás, como en toda la literatura post-tridentina, particularmente la barroca, es el de la fórmula Engaño-Desengaño, Apariencia-Realidad. Pero donde Cervantes, en cuya obra podría decirse, en abstracto, funciona el mismo esquema, contemplaba las contradicciones para, a su vez, crear nuevas contradicciones y ambigüedades; donde Quevedo en sus mejores momentos creaba una tensión en la que podían subsistir los dos términos contrarios, o caer destruidos los dos en el caos que sólo la palabra parece controlar momentáneamente; en Gracián, como en Calderón, como antes en Mateo Alemán, los términos contrarios se excluyen de manera absoluta y lo que el autor predica es, claro, desde su perspectiva dogmática, siempre indiscutible y definitivo, así como, a pesar del «ingenio», carente de toda complejidad. Todo ello, además, según acabamos de leer, presidido por la idea de que «milicia es la vida del hombre»: ante tal guerra la obra de Gracián parece acogerse a un «Santiago y cierra España» carente de alternativas, en una cerrada y radical unidad de forma y contenido, de ideología y de estilo.

Lo asombroso, sin embargo, es que el muy traído y llevado realismo de Gracián, su tajante estilo, están en última instancia cínicamente dedicados al servicio de defensa de la apariencia, atributo del poder, para alcanzar el cual —predica Gracián una y otra vez— es necesario recurrir a cualquier forma de engaño. La obra de Gracián trata obsesivamente del poder y de la fama, y en *El héroe*, por ejemplo, se empieza por insistir en la importancia del disimulo y de mantener siempre la distancia necesaria que impida a los demás conocer la verdadera hechura del hombre de excepción: «¡Oh, varón candidato de la fama! Tú, que aspiras a la grandeza, alerta el primor: todos te conozcan, ninguno te abarque.» Ciertamente que *El héroe* podría interpretarse como intento último, lección urgente, de que —por fin— el *ser* corresponda en la vida española al *parecer*, ya que, a fin de cuentas, Gracián insiste en que «el héroe» ha de poseer un «señorío innato, una secreta fuerza de imperio», así como «una indecible gallardía, tanto en el decir como en el hacer, hasta en el discurrir». El abismo, por ejemplo, que veía Quevedo entre una nobleza y un rey que man-

daban descuidadamente sin poseer ninguna de las virtudes tradicionales y la verdadera «política de Dios» o el engaño a los sentidos que es para Mateo Alemán toda apariencia, quedarían así resueltos en la unidad entre el ser y el parecer. Ejemplo, Fernando *el Católico*. Nos parece excesiva, sin embargo, la importancia suprema que da Gracián al parecer, su oportunista obsesión por el «disimulo» como virtud. Tratándose, como se trata, de una obra sumamente elitista que, de hecho, pretende educar a la clase dominante, si nadie ha de conocer lo que tras la apariencia realmente se esconde, ¿cómo distinguir entre ser y apariencia cuando, de hecho, lo decisivo es el poder? No es casualidad que *El discreto*, al igual que el *Oráculo manual*, dos de sus libros clave, sean una sola lección acerca de las diversas maneras de alcanzar el éxito social sorteando por el engaño los engaños, por el artificio todo artificio. En última instancia, importa insistir, para Gracián todo se basa en el poder, ya que «más se saca de la dependencia que de la cortesía». Esta inversión «realista» (que, sin embargo, muy a la española se erige *contra* Maquiavelo) de los valores renacentistas de tiempos de Garcilaso no es, por supuesto, sólo temática, sino estilística, y es tan consciente de sí misma que se luce en explicar —como ya se venía haciendo desde tiempos de Góngora— la superioridad del arte sobre la naturaleza: el «Siglo de Oro» se cierra así con el rechazo de los valores que lo inauguraron en un Garcilaso o un Juan de Valdés (cf. II.1C, II.1A).

Más complejo, desde luego, es *El criticón*, largo viaje hacia la sabiduría que emprenden Critilo, el culto y discreto náufrago, y Andrenio, el joven impulsivo y natural que podría ser uno de los antecedentes del «buen salvaje». Critilo educa a Andrenio —y los dos aprenden— en el libro de largas y complejas aventuras. Por encima de todo van descubriendo la armonía del Universo y, claro está, aprenden a desconfiar de las apariencias, así como que la Muerte sólo se vence por los grandes hechos de la Fama, verdadera Inmortalidad reservada para muy pocos hombres. Las nociones de Virtud, Fama, Valor heroico e Inmortalidad son aquí demasiado severas y austeras, su presencia simbólica es demasiado elaborada como para que podamos confundir *El criticón* con los cínicos consejos y epigramas de los libros anteriores de Gracián. Sin embargo, la enorme abstracción que en la España de la época significa este libro, su aristocratismo, la persistencia, precisamente, del tema de la Fama, central a todo el Barroco y sólo desmiti-

ficada en un Cervantes o un Quevedo, no nos permiten separar esta obra de las anteriores de Gracián. Gracias a ello entendemos que el aragonés, al borde de los largos años de sequedad creadora castellana que van a seguir a su obra, nos revela el significado último del Barroco con tanta o más claridad que Calderón: «primor» en que estriba la «grandeza», que es «fama» porque es «parecer», trátase de «honra» o de vivir en el poder y el lujo entre la miseria; «agudeza de ingenio» que, en última instancia, justifica la mentalidad de una clase dominante que se niega al cambio y, como los epigramas de Gracián, se encierra en sí misma negando toda apertura. Seca, dogmática, brillante y casuística, la obra de Gracián cierra una época que, salvo la secuela de Calderón, inicia en las letras españolas un largo silencio del que irá tardía y trabajosamente saliendo con la aparición —modesta y precaria— del mundo burgués que en Europa se iniciaba ya cuando Gracián pretendía cerrar las puertas al futuro.

II.3D. EL BARROCO COMO VISIÓN DEL MUNDO: CALDERÓN Y EL TEATRO

El teatro del siglo XVII, después de Lope de Vega, encabezado por PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681), refleja de modo admirable todo lo hasta aquí dicho acerca del Barroco. La biografía de Calderón no ofrece hechos espectaculares, sino una vida oscura y sin polémicas: de origen hidalgo, soldado en la juventud y sacerdote después, caballero de Santiago por gracia de Felipe IV. En el orden escénico, Calderón no inventa nada, sino que, como es bien sabido, ordena, estiliza e intensifica una visión dramática del mundo y una técnica teatral recibida de Lope, llegando incluso a ser refundidor genial de obras lopescas, como ocurre con *El alcalde de Zalamea*, por ejemplo. Su teatro, de lógica y cálculo rigurosos, presenta una mayor concentración, sobre todo en el héroe central de la obra, lo que conlleva una mayor dosis de subjetivismo e incluso de psicologismo. Los de Calderón son así héroes razonadores y pensantes, monologadores. Se manejan conceptos, abstracciones y todos los elementos ideológicos necesarios, recubiertos de un abrumador y no por ello menos atractivo recargamiento estilístico, y con un habilísimo manejo de lo escenográfico, que puede alcanzar límites en verdad espectaculares. En la dramática calderoniana,

extraordinario ejemplo de literatura al servicio de una ideología, destacan el estoicismo filosófico cristianizado, el neoescolasticismo razonador y el contrarreformismo más consciente; son básicos los característicos conceptos acerca de la inutilidad de lo vital y humano y del desengaño, originado todo por la creencia en el pecado original y en el «libre albedrío», entre cuyos extremos polarizadores se mueven los conflictivos personajes creados por su autor, junto a la aceptación de los valores de la sociedad castiza, monárquico-señorial-campesina.

La producción teatral de Calderón, sin llegar a la abundancia de Lope, no le va a la zaga en variedad temática. Grupo aparte y bien característico en el quehacer calderoniano es el de los autos sacramentales, en cuya realización llega a marcar definitivamente el género. Un género en el cual, como ya había hecho Lope de Vega, se une la más estricta teología con una alegoría compleja e inteligente y con la transposición inevitable de la vida y las preocupaciones cotidianas de la época. El auto sacramental —como la comedia— incorpora símbolos, alegorías, metáforas, como instrumentos para reflejar la realidad inmediata en un conjunto de alusiones, ficciones, imágenes, que por un lado la hacen más oscura y ambivalente, al tiempo que más poética, con un sentido en que religión y política se unen para llevar al público un mensaje didáctico-social. En algunos de esos autos el contenido filosófico coincide literalmente con el de las comedias más doctrinales de Calderón, como en el famoso *El gran teatro del mundo*, sobre la falsedad de la vida y el desengaño; en *A Dios por razón de Estado*, de título suficientemente revelador, los personajes recitan a coro el apoteósico final, que ya hemos citado anteriormente:

y contigo
todos, diciendo otra vez
que debe el ingenio humano
llegarlo a amar y creer
por razón de Estado cuando
faltara la de la Fe.

El necesario antisemitismo permea también los autos de Calderón, con verdaderas incitaciones a la violencia racista y religiosa; así sucede, por ejemplo, en *El santo rey don Fernando*, *El cordero de Isaías*, *No hay instante sin milagro*, *El socorro general*, *La cena del rey Baltasar*. Calderón utiliza muy hábilmente la transposición

a lo divino de las instituciones sociales existentes: *Las órdenes militares*, *El maestrazgo del Toisón*, *El orden de Melquisedec*; no falta, incluso, una oposición universitaria teologizada: *La vacante general*. *La hidalga del valle*, en fin, no es sino una defensa de la *hidalguía* de la Virgen María, sustentada con el libro bíblico del Génesis.

Ya en el mundo del teatro profano Calderón no desdena las comedias de capa y espada (*La dama duende*, *Casa con dos puertas*) y otros subgéneros semejantes, pero donde su arte adquiere características tan personales como definitivas es en los dramas de honor y en los llamados religioso-filosóficos. En el primer grupo las obras dedicadas al tema de los celos y la limpieza sangrienta del honor manchado por la esposa —mancha más aparente que real, casi siempre— elevan a su autor a las cimas más desaforadas de la exaltación casticista. Los maridos calderonianos son seres complejos, atormentados y conflictivos, sujetos a la rigidez del honor-opinión, de lo cual, y de sus contradicciones, están perfectamente conscientes, como ocurre en *El pintor de su deshonra*:

Poco del honor sabía
el legislador tirano
que puso en ajena mano
mi opinión, y no en la mía.
... ..
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
¿El honor que nace mío
esclavo de otro?...

La esposa de *El médico de su honra* es totalmente inocente, a pesar de tener todas las apariencias en contra; quizá por ello la casuística adquiere aquí categoría estructural, como en *A secreto agravio secreta venganza*. Personajes neuróticos capaces de razonar y argumentar acerca del callejón sin salida en que el casticismo les ha colocado, pero incapaces de escapar a la opresiva red ideológica expresada en el código del honor, del autoritarismo patriarcal de la institución matrimonial y de —naturalmente— dejar de considerar a la mujer como objeto poseído, personal e intransferible.

Categoría aparte tiene *El alcalde de Zalamea* dentro de los dramas calderonianos del honor, por entroncarse directamente con la

ya conocida problemática del campesino cristiano viejo, con su variante del conflicto añadido de la oposición histórica entre militares y aldeanos («que no hubiera un capitán / si no hubiera un labrador»). Pedro Crespo, campesino rico, es además «de limpio linaje», elemento más que suficiente para permitirle defender su honor y su dignidad; la suma de tales características y la repetición escénica de las mismas traduce la búsqueda ideológica de un equilibrio, de un compromiso, para armonizar con las viejas estructuras monárquico-señoriales, pacíficamente y sin violencia, el ascenso del campesinado rico.

En los dramas filosófico-religiosos, y además de los más convencionales —si bien poderosos— *La devoción de la cruz* y *El príncipe constante*, destaca *El mágico prodigioso*, en que la creencia en el libre albedrío se mezcla con un sutil pero radical anti-intelectualismo, en un proceso que podría esquematizarse así: estudio-meditación-duda-certeza en las verdades del catolicismo, desprecio final de las apariencias intelectuales y vitales. O de otro modo: un subtítulo apropiado para esta obra podría ser *Los límites de la razón*.

Lo cual nos lleva a tratar, por fin, de la producción cumbre de Calderón, *La vida es sueño*. El secreto del drama de Segismundo parece obvio: el hombre no está en verdad unido al cosmos, sino que se halla, al margen de la Naturaleza, en manos de Dios, como aparece patente en el famoso monólogo en que el héroe se compara a sí mismo con otros elementos de la Creación. El dilema entre predestinación y libre albedrío, resuelto a favor de este último a través de un penoso camino de autonegación y desengaño, es decir, la típica constatación barroca de que en efecto la vida es *sueño*, ha llegado a ser calificado como de auténtica «teoría del conocimiento». Extraña teoría y no menos extraño conocimiento que lleva, precisamente, al rechazo de toda realidad, en un proceso razonador —que no racionalista—, verdadero y frío silogismo neotomista. Ese caballo desbocado con que comienza la obra es el símbolo más perfecto de la concepción barroca de la vida: arrebatamiento y pasión iniciales que será preciso sofocar con todo cuidado; una dicotomía violenta y dolorosa entre acción y contención, que terminará en el autodomínio y en la conciencia de la inutilidad de todo lo auténticamente vital. «Acudamos a lo eterno» será la frase clave de la obra: olvidemos falaces valores, renunciemos a todo, reconozcamos el fracaso del hombre-en-el-mundo. Pura orto-

doxia contrarreformista, desde luego, que no puede hacernos creer en un engaño mucho más real, el de considerar, como se ha hecho, a *La vida es sueño* como «una historia de la regeneración humana»; tampoco es aceptable, ni con mucho, lo dicho por W. Schlegel: «Calderón ha resuelto el enigma del universo en *La vida es sueño*». Más modestamente, lo que Calderón ha resuelto no es la aceptación por parte del hombre barroco de un concepto del mundo totalmente irracional, idealista y negador de los valores humanos.

Calderón, como antes Lope de Vega, creó escuela. Aparte de toda una serie de seguidores que llegarán a las exageraciones decadentes de un Bances Candamo, por ejemplo, aparecen con valores propios Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. ROJAS (1607-1648) era de orígenes más que sospechosos, como se evidenció al hacer la oportuna *información* para su ingreso en la Orden de Santiago, lo que logró por fin en 1646, y tras innumerables dificultades, por decisión personal de Felipe IV, dificultades a las que no fue ajeno el propio Quevedo. La obra más conocida de Rojas Zorrilla, *De rey abajo ninguno y labrador más honrado García del Castañar*, compendia barrocamente los grandes temas del teatro llamado nacional, pero dentro de unos convencionalismos totalmente mecánicos y en un marco conceptista que llega a sofocar sus intentos de popularismo rústico. El honor y el amor, la casuística de la venganza matrimonial, los valores campesinos, todo aparece aquí, pero todo manejado al servicio de un absoluto servilismo monárquico: la Justicia, por ejemplo, existe, pero precisamente de *rey abajo*; el soberano, en fin, aparece calificado como *Rey-Sol* (como *Rey-Planeta* era conocido Felipe IV). Si, como generalmente se cree, Rojas Zorrilla escribió este drama en apoyo a sus aspiraciones al hábito de Santiago, las cosas pueden quedar bastante más claras. Rojas fracasó estrepitosamente con *Cada cual lo que le toca*, en que frente a un marido indeciso es la esposa quien mata a quien la había seducido de soltera. Ello nos permite ver hasta qué punto el público de las comedias se identificaba con el papel de censor y vigilante de los valores castizos de su sociedad. Otras comedias de Rojas han permitido calificarle de «tremendista», como *La vida en el ataúd* o *Progne y Filomena*. A otro nivel, la interesante obra *Don Lucas del Cigarral* o *Entre bobos anda el juego*, con su héroe viejo, indiano y sospe-

choso de sangre poco limpia, refleja de nuevo las obsesiones y las intransigencias del sistema.

MORETO (1618-1669) es un autor de muy diferente andadura. Cortesano y sacerdote, sus padres, de origen italiano, eran comerciantes en telas y proveedores de las compañías teatrales. Su obra, considerada como de «tono menor», ofrece, dentro de los esquemas del Barroco, una sorprendente escasez de teología y de exageraciones, así como muy poco interés en la problemática tradicional del honor. Una suave ironía e ingeniosidad, un optimismo sencillo, de «clase media», señalan sus llamadas comedias de salón (*El desdén con el desdén*, *El lindo don Diego*, *La confusión en un jardín*), aunque también compuso las inevitables obras de tipo religioso.

II.3E. IDEÓLOGOS Y ARBITRISTAS

Siglos áureos que desembocan en la «edad de bronce»: la materia económica transforma el sueño de oro en la realidad de cobre, según hemos indicado en la Nota Introductoria. El alza de precios, la bancarrota del Estado, los préstamos a genoveses, las epidemias, van despedazando aquella unidad del imperio. El gigante corpulento es por dentro de trapos y fajinas; las grandezas son aparentes y el metal no cae del cielo. Todo es vana ilusión y «fantásticas escorias eminentes». Si en 1532 la banca sevillana «abarcaba un mundo», en 1558 el contador Luis Ortiz percibía ya la gran quiebra futura de precios, y en 1600, según hemos visto, el desaliento invade la pluma del vallisoletano Martín González de Cellorigo, preocupado por la España hechizada.

El edificio arruinado es el punto de arranque de unas sirenas del ancho golfo español satirizadas y caricaturizadas por sus coetáneos, denominadas con desprecio humorístico *arbitristas*. Dialéctica, oposición que cobra vida: España es rica porque es pobre; sueño-realidad, individuo-sociedad. Los arbitristas, enjauladores de sueños, pero compenetrados con el mundo, dieron voz a los matices y contrastes enterrados en el subsuelo social.

En 1516, RODRIGO DE LUJÁN envió un memorial al cardenal Cisneros, que al año siguiente caería en desgracia, después de coronar a Carlos V. Este documento, desenterrado hace poco del olvido, aparece hoy como uno de los primeros memoriales arbitristas. Todo hace sospechar que el término arbitrista proviene de

arbitrio (expediente financiero y jurídico que se deja al poder arbitrario del rey) y que se empleó por primera vez en este sentido preciso en las Cortes de 1558, acto seguido de la quiebra resonante. Con el tiempo el significado se ensancha y pasa a representar el expediente mismo y el contenido del documento; las cortes reunidas en 1588 dan pleno testimonio de ello. Surgen también personajes —los arbitristas— o individuos que proponen arbitrios y procuran que el rey o sus ministros adopten los remedios. Son consejeros espontáneos e interesados de situaciones a veces apremiantes, de un *hic et nunc*, ofreciendo medidas de emergencia. Con el tiempo el vocablo adquirió sentido peyorativo: Cervantes es el primero en emplearlo de manera burlesca en el *Coloquio de los perros* (1613); fija la figura y establece los rasgos caricaturales.

El nuevo personaje adquiere forma literaria y, a su vez, otros escritores de los siglos «dorados» —Lope, Tirso, Salas Barbadillo, Quevedo, Gracián— añadirán matices y variantes al caricaturizar a estos redactores de memoriales que ofrecían soluciones, a veces irrisorias, a los problemas desatados por la decadencia. Algunos memoriales pintaron un cuadro acabado y completo; otros veían sólo un aspecto, un envés, y aspiraban a remediar los males con un ungüento de Fierabrás o remedio único: canalizar el Ebro, aumentar la población, favorecer la Mesta, nuevas simientes, la *re rustica*: cada uno por sí solo débil consejo. Otros, en cambio, enlazaban las soluciones viendo el conjunto. Unos alimentaron la literatura caricaturesca; otros hicieron nacer la economía y la sociología. Estos últimos fueron los economistas y financieros preocupados por la salvación material de España, los «economistas primitivos». Tal vez la profusión de remedios impracticables diera pie a que se presentara al arbitrista como facedor de ensueños y quimeras. Nos interesa ahora redimir sus quejas ahogadas por el ridículo y extraer su verdadero registro.

Tengamos además en cuenta que «arbitrista» y «político» o «repúblico» se mezclan a menudo. Valga establecer que los primeros se ocupan, sobre todo, de las finanzas, y los segundos, de las desventuras políticas generales. A veces ambas vertientes se encuentran y trenzan en un mismo texto y a un mismo tiempo. Los alegatos de los arbitristas son fuentes insustituibles que nos permiten captar en qué medida algunos españoles tuvieron conciencia de los problemas económico-sociales. Los pensadores más lúcidos tuvieron en cuenta la tupida madeja de problemas, y los re-

medios que proponen son complejos análisis que tocan los puntos esenciales de la decadencia. Los tópicos fundamentales fueron la agricultura, el comercio, el lujo excesivo de los poderosos, la despoblación del campo, la profusión de limosnas de los conventos que amamantaba súbditos parasitarios, la economía dependiente de la exportación en menoscabo de los productos nacionales, el empobrecimiento de España debido al exceso de territorios y, finalmente, las anomalías fiscales y monetarias. Cada arbitrista examinaba los síntomas de la decadencia a partir de su zona geográfica. Los que provenían de las ciudades de gran tráfico se preocuparon por el gran comercio y eran, a su vez, poblacionistas: Francisco Martínez de Mata, por ejemplo; los de ciudades artesanales e industriales eran mercantilistas, Sancho de Moncada, entre otros; y los de zonas rurales a menudo eran agraristas, defensores de la Mesta, tal Miguel Caja de Leruela.

La gran epidemia de arbitrismos corresponde a las fechas siguientes: 1558-1588 y 1598-1605. Entre 1614-1620, en particular de 1617 a 1620, el brote arbitrista se centra en las finanzas y la restauración económica del reino. Este aspecto decae hacia 1640-1650, y lo que preocupa entonces es la reforma monetaria, aunque no falten arbitristas tardíos durante el siglo de las luces. El arbitristismo tiene, a su vez, una especial forma literaria: adopta la forma de puntos, subdivisiones, objeciones, para presentar la idea de la decadencia en su conjunto. A veces la aparente aridez del tema toma el vuelo de la fantasía y la metáfora para seducir y convencer a los lectores. Uno de los intérpretes más representativos es el contador burgalés LUIS ORTIZ, cuyo memorial de 1558 tiene sentido claro de expediente. De 1562 a finales del siglo XVI la subida de precios y la llegada de cantidades masivas de plata impulsan obras de índole monetaria. Hasta finales del siglo XVII los testigos más clarividentes adquieren conciencia del declive económico y reaccionan frente a los mecanismos que determinan el alza de precios y la salida de metales preciosos.

El hambre y la desocupación producidos por la crisis de precios entre 1550-1562 hacen brotar una de las reflexiones más agudas sobre los problemas económicos y sociales que atravesaba España. El contador Luis Ortiz le envía su *Memorial* a Felipe II en 1558, preocupado por el desangre financiero surgido a raíz de la *Armada Invencible*. Con fino olfato, Ortiz relaciona pobreza y riqueza; su alegato es muy distinto de las protestas teológicas en favor de

los pobres que cargaban la mano en el humanitarismo y la religiosidad bien entendidas. Ortiz asienta su meditación en hechos concretos: es un cruzado del desarrollo económico, así como del mercantilismo. En su pintura acabada aparece una España pobre —hidalgos, labradores, clérigos, padecen necesidades, sobre todo los labradores, «los más pobres y desventurados»—. Suya es la conocida frase de España «como las Indias del extranjero», precisa intuición de la inestabilidad económica española. Aunque el burgalés no se pregunta el porqué de los descalabros, no le faltó tino y perspicacia al estrechar relaciones entre oro y pobreza. Lo que Ortiz propone, en resumen, es una doctrina de balanza de pagos donde aboga en favor del trabajo y de la circulación de la moneda, posible capital productivo.

El alza de precios del 98 por 100 entre 1551-1600 incidió muy directamente en el ámbito rural. No sólo Ortiz alude a los pobres labradores e hidalgos lanzados a la aventura; al desmontarse las tierras, unos y otros debieron emigrar a las grandes ciudades. Con razón otro testigo coetáneo, el historiador Florián de Ocampo, recordaba que la expansión fue muy visible en la zona rural, «que todo se rompía en Castilla para labrar». Crepúsculo oscuro para el labrador aquellas postrimerías del quinientos: las numerosas quiebras, el comercio languideciente debido al declive de las ferias y la frágil economía, sustraen otras lastimeras protestas. No era para menos: empeñado el reino con financieros extranjeros, se canalizó fuera de la Península el dinero proveniente de América y la población sufrió la carga de los intereses de la deuda. La inflación llegó a tales extremos que el Estado se declaró en bancarrota en tres ocasiones: 1557, 1575, 1596. El tema rebasó las fronteras del círculo de financieros, pues otro buen observador no arbitrista, el doctor Laguna, acoge también los registros de la malsonante lira imperial cuando dice en su *Viaje de Turquía* (c. 1557):

Antes no hay mayor vileza en el mundo que la pobreza, y que más viles haga a los hombres.

Dardo certero. Algo después denuncia la antropofagia con que los poderosos devoran a los pobres trabajadores del campo, al mismo tiempo que culpa a la maldición del oro de este daño, según escribe Pedro de Valencia hacia 1608. Pedro Simón Abril,

el humanista traductor de Aristóteles, alude a los caídos en pobreza advirtiéndole que son «demasiadamente atrevidos, como gente que no tiene que perder». Los rencores y descontentos populares del XVII se iban haciendo sentir: oro y pobreza se contraponen.

Pobreza agrícola, pero también pobreza industrial. Preocupa la economía de mendicidad en los grandes sectores eclesiásticos provocada por la distribución de la limosna y la sopa boba de los conventos. El pobre vivía sin empleo, ni oficio, ni beneficio, situación que dotaba a la Iglesia de un gran poder económico sobre un sector de la población potencialmente peligroso. No en balde el ilustrado del setecientos luchará contra estos males de la monarquía de Austrias y Habsburgos.

Entre 1559 y 1560 se había replanteado otro problema: el descenso demográfico ocasionado por las pestes despoblando ciudades y campos. La picaresca es un hecho real: estudiantes, vagabundos, mendigos, domésticos, hidalguillos, labradores recorren de uno a otro extremo el país. Así, y mientras éste es diezmado por las pestes, grupos sociales enteros son desperdiciados para la productividad. El texto más revelador de este complejo entramado es el memorial del arbitrista MARTÍN GONZÁLEZ DE CELLO-RIGO: *De la política necesaria y útil restauración a la política de España* (Valladolid, 1600). Lejos de inventarse quimeras y proponer soluciones frágiles, el vallisoletano presenta en hábil contrapunto todos los males de España: agricultura, economía, moneda, industria, desempleo, población, consumo. El suyo es un cuadro nítido de la decadencia de Castilla en el cual sorprende al lector actual su clara conciencia y la perspicacia con que percibe las contradicciones. Advierte que la falta de una burguesía hace que el reino oscile entre dos polos irreconciliables que desfavorecen el desarrollo:

A este modo ha venido nuestra república al extremo de ricos y de pobres: sin haber medio que los compase: y a ser los nuestros, o ricos que huelguen, o pobres que demanden: faltando los medianos, que ni por riqueza ni por pobreza dejan de acudir a la justa ocupación que la ley natural los obliga.

Cellorigo habla con amargura y no es un observador desinteresado. Le impulsa el deseo de convertir a Valladolid en Corte; pero fueren los que fueren sus motivos, propone una estructura-

ción más justa y eficaz de la propiedad del suelo, basada en la medianía de fortunas, «medio virtuoso». Coincide con otros arbitristas, algunos de los cuales estudiaremos a continuación, que aunque algo posteriores, tal vez conocieran el memorial del vallisoletano; al menos sí sabemos a ciencia cierta que Caja de Leruela estaba familiarizado con él. Pero la nota especial de Cellorigo es su fina percepción para los contrastes; anota que el aumento de precios e impuestos empobrece al reino, y la riqueza monetaria en un país donde llega abundancia de oro y plata, está en el aire, es tesoro de duendes, letra de cambio:

[El mal] procede de menospreciar las leyes naturales, que nos enseñan a trabajar: y de poner la riqueza en el oro y la plata.

Justamente esta riqueza flotante es la causa de la desigualdad: «no hay cosa más perniciosa que la excesiva riqueza de unos, y la extrema pobreza de otros». Lo que capta su ojo es el exceso de oro y la falta de él, la riqueza y la pobreza, tesoros y aire, en metáfora poética de sus contemporáneos. Como si fuera poco, en España los que quieren trabajar no pueden y los que pueden no quieren; se aborrece el trabajo porque se pone la honra y la autoridad en huir de él. Todos están afectados de honra «y quieren más su estimación, que cuantos tesoros se les pueden dar». Hilos sutiles estos que podemos enhebrar a la madeja del teatro de estos «siglos dorados». Puntualicemos: Cellorigo rozó todos los problemas y captó con sensibilidad poco frecuente las contradicciones de su época, pero es dudoso que su memorial fuera muy conocido fuera de un estrecho círculo de economistas y hombres de estado.

Las meditaciones de los arbitristas saltan a la literatura. Los hechos históricos provocaron en el plano ideológico y poético una crítica que rebasó la situación individual para convertirse en problema de estado. El florecimiento del arbitristismo se da precisamente hacia 1618 y sobre todo con Felipe IV, época ya del Barroco. El motivo del oro no es el sólo tópico; los arbitristas elevan sus quejas y mencionan otras preocupaciones. Nos centraremos en tres de los más importantes, de tres zonas geográficas distintas y que plantean los temas esenciales del arbitristismo. Además, sus textos se han reeditado en fecha reciente y están al alcance de todo lector interesado: Sancho de Moncada, Miguel Caja de Leruela y Francisco Martínez de Mata.

MONCADA, catedrático toledano, publicó en 1619 su *Restauración política de España*. La obra, dividida en ocho discursos, gozó de cierto éxito en su día; es un proyecto que propone el remedio general y global que resolvería la crisis económica. Según Moncada, «todo el remedio de España está en labrar sus mercaderías»; se preocupa de las materias primas y de los metales preciosos que contrasta con el empobrecimiento de España frente a la prosperidad de sus enemigos potenciales o reales. Su talón de Aquiles es la invasión de productos extranjeros de baja calidad y sin control de precios. Como solución para tantos males, analizados con minuciosidad, propone la industrialización, aunque ésta no dejará de tropezar con gigantescos obstáculos, como la inferioridad tecnológica del país, la escasez de materias primas, la disparidad de precios y la falta de mercado exterior. España padece de una economía enferma y «está hoy tan haragana, ociosa, entumecida, y puedo decir que manca y baldada...»

Sus observaciones parten de una realidad inmediata —el estado del país a principios del año 1619— para aquilatar los daños temporales, que su vez son la pobreza y la falta de gente:

Los espirituales son infinitos, de ocio y resultas de él, todo vicio muy en su punto, que soliendo de los vicios graves ser insolencias por no solerse ver a menudo, hoy son solencias, por cotidianas, y los jueces pesquisidores, justicias ordinarias, la agricultura desierta y el Reino en peligro, de que resulta un general desconsuelo, y tal que casi toda es desesperación de remedio.

A su juicio, las causas principales del daño general de España son la extensión del imperio, la esterilidad del suelo, la demasía de importaciones, el excesivo número de leyes, la mentalidad señorial que quita labor al comercio, a los oficios y la despoblación debida a la afluencia migratoria a la corte: «Lominillo tienen los reinos despoblados, y que tienen toda la sangre en la garganta», escribe con donaire. No falta el tópico del excesivo número de religiosos y también incluye una crítica de las universidades e insta a la enseñanza en lengua vulgar. Sancho de Moncada surge ante nuestros ojos como un *novador* entusiasta, cuyas apreciaciones distan mucho de huero verbalismo, porque el consejo práctico incita a ejecución inmediata.

El licenciado conquense CAJA DE LERUELA publicó en 1631 su *Restauración de la abundancia de España*, ardoroso alegato en defensa de la ganadería. Además de arbitrista es un experto en la

Mesta; abogó por un ideal ganadero que le devolvería, estima, un lugar destacado a la agricultura. Se detiene en pormenores para explicar las desventuras del pastoreo y sugiere explicaciones jurídicas y políticas. El «vellocino de oro» representa para él la seguridad y la necesidad más inminente dentro del piélago de reformas:

Muéstrase la agricultura dividida en dos partes principales. En el pedernal, y vellón de oro, el pasto; y en el eslabón, la labor. Porque así como el eslabón tiene más de arte conviene a la labranza; y el pedernal, y el vellón más de lo natural, convienen al pasto. Y se han entre sí según Varrón, como la pierna derecha y la izquierda, *altera incentiva*, *altera succentiva*, que procediendo como de un tronco, la una y la otra se ayudan con oficios alternados y sucesivos.

Su diagnóstico es unir la labranza a la crianza en la casa de un padre de familia. Este ideal es tanto más noble debido a la pobreza:

¡Oh miserable siglo en que la mayor pobreza, y desdicha mayor de un pobre es tener hijos, y en que los mismos, que quisieran trabajar, están ociosos! Y la ociosidad de esta gente nacida para el trabajo es la pestilencia en la república mucho peor que la holgazanería de los poseedores de vínculos y mayorazgos.

Al final del texto, un sueño utópico de una monarquía patriarcal y pastoral. La vida pastoral es alegre y deliciosa, lícita y honesta, descansada y festiva. Las *Geórgicas* están muy presentes en este conquinse, abogado defensor de la Mesta.

Finalmente, entre 1650-1660 escribió MARTÍNEZ DE MATA sus ocho discursos, dos memoriales y un epítome. El clérigo sevillano andaba por las calles de la ciudad andaluza predicando su doctrina y convirtiendo a los ignorantes. Escribe en favor de los pobres y de los vagabundos, «infierno flotante»; pero no sólo le impulsan motivos humanitarios y religiosos. Buen conocedor de la realidad, aspira a tocar la raíz del problema y darle solución práctica. Sostiene la postura poblacionista, así como ideas agraristas muy acentuadas, teñidas de una visión proteccionista. Lamenta la despoblación y la decadencia de las manufacturas arruinadas por las importaciones. Escribe desde la perspectiva de un testigo fidedigno; la inundación de importaciones resultaba muy visible en Sevilla, centro del comercio con Indias y ciudad de mercaderes.

Mata presencia el proceso de decadencia y se indigna de que la Corona no ponga pronto remedio.

Para el franciscano andaluz las manufacturas son más importantes que la agricultura en el desarrollo del país; esta óptica le induce a mirar con ojo crítico la economía señorial que redujo al plano mínimo de subsistencias la vida del campesino pobre, mientras las clases privilegiadas o de propietarios se favorecían con el alza de precios agrícolas. En su haz de quejas incorpora el tema de la deserción de la burguesía urbana, parásita de las clases señoriales, cuyas formas de vida intentaba emular. Lujo excesivo coches, trajes, costumbres, afeites, perfumes, tenían el propósito deliberado de confundir y mezclar las distintas clases, problema que no inquieta al sevillano, si no fuera porque la burguesía urbana pierde su utilidad, se convierte al ocio infecundo de la nobleza. Pero estas observaciones distan mucho de agotar el pensamiento de Mata.

De todos sus discursos y memoriales tal vez la mejor síntesis se encuentre en el *Memorial a razón de la despoblación y pobreza de España y su remedio* (1650) y el *Epítome* (1659), ambos excelentes compendios de sus ideas económicas. El primero está enderezado al rey con la razón única de explicar las causas de la despoblación y de la pobreza; en agudo contrapunto pasa revista a todo el entramado, y airado, exclama:

¡Cuántas tierras yermas, ventas, cortijos, mesones, huertas, hornos, casas, tiendas, ciudades enteras se han acabado con la felicidad de sus interesados, que les pareció mejor y más barato lo extranjero!

El binomio pobreza-despoblación está, para él, estrechamente ligado a la falta de desarrollo industrial; sólo el ignorante puede sostener, dice, que la causa es el «ser los españoles vagamundos, holgazanes y enemigos del trabajo». Arremete con brío contra el manido tema de la indolencia hispánica con datos específicos: se ha enflaquecido y desusado la riqueza del país y los vasallos se ausentan, huyen, cuando no se dedican a mendigar por los caminos. Su cuadro no podría ser más acabado:

La inmensidad de vagamundos, que a la sombra de otros andan como camaleones arbitrando cómo sustentarse en el pan que otros tienen en la boca...

El mal proviene de la falta de dinero y de industria, no de falsas ideas que los supersticiosos lanzan. De no componerse estos descalabros, la nación perecerá sin remedio. Martínez de Mata emplea imágenes cabales para lanzar sus flechas; pocas más elocuentes que la siguiente para exponer la falta de vitalidad de España:

A todos les ha sucedido lo que al lastimado escorpión, que lamien-
do con suavidad saca la sangre y corrompe el cuerpo, sin que se co-
nozca de dónde ha venido tanto mal...

En otros momentos, recoge las velas de la fantasía y presenta sus ideas en forma dialéctica, sobre todo en lo que se refiere a sus observaciones económicas. Así por ejemplo, con gracejo, explica que trabajo y valor son instrumentos de cambio y

por haberles quitado a los de las artes su modo de vivir, han perdido por eso su modo de comer.

La epidemia de arbitrismo se atemperó después de 1650. El polvo del tiempo se depositó sobre estos expedientes, avisos y memoriales. Aquella luz pasó a la sombra y hoy vuelven a surgir como elocuentes despertadores de su siglo. Sus meditaciones son un tesoro cristalino para el lector actual y sus palabras caen ahora como raudal leve de lluvia después de tan largo silencio. El mayor homenaje que se les puede hacer salió de la pluma de Campomanes:

Todos estos hombres ilustres, que pueden mirarse como lumbreras de la nación en el siglo pasado, apenas se hallaban en estado, mientras vivieron, de hacerse escuchar, por su limitación de medios y de fondos.

Algunos, escribe Campomanes, estaban «desnudos de miras personales». El ilustrado ministro aspira a compensar la suerte injusta que padecieron silenciados por sus contemporáneos. La falta de ciencia y la ignorancia llevaron a los españoles a

despreciar sin conocimiento, ahogando los trabajos útiles a los buenos patriotas y sumergiendo sus hallazgos entre el polvo.

No deja de ser cierto que el temor a las novedades sociales impidió que políticos y arbitristas tuvieran mucho eco. El mensaje de muchos permaneció inédito; otros fueron confiscados. Los proyectos y remedios planteados no se plasmaron siempre en rea-

lidades; los esfuerzos de estos hombres quedaron en quimeras. No obstante, sus ideas nutrieron la «España posible» que intentará surgir en tiempos de Carlos III.

Al margen del arbitrista y de las grandes figuras del Barroco, ha de mencionarse, para terminar este capítulo, a DIEGO SAAVEDRA FAJARDO (1584-1648), uno de los ideólogos más representativos de la primera mitad del siglo XVII. No es Saavedra Fajardo, desde luego, un escritor de gran originalidad. Inteligente y clara, su prosa participa de todas las características del conceptismo, pero, curiosamente, evita la afectación y los abusos estilísticos barrocos a la vez que su concisión es mucho menos epigramática y dura que, por ejemplo, la de Gracián (cf. II.3C). Situado entre el estilo de éste y el de Quevedo, el suyo —que pretende sea «levantado sin afectación y breve sin oscuridad»— revela el intento de domar los excesos barrocos desde una perspectiva lingüística afín a la de fray Luis (o incluso Juan de Valdés), pero sin renunciar al enriquecimiento que significó el conceptismo.

Esta peculiaridad estilística expresa perfectamente su ideario. En *Idea de un príncipe político cristiano* (1640), por ejemplo, es central la voluntad de equilibrio: entre la vida privada y pública del príncipe (que vive para ser tal «desde la cuna hasta la muerte»), entre lo particular y lo general, entre la libertad y la necesidad. En todo momento, según la línea central del pensamiento político cristiano-español de la época, se rechaza la noción maquiavélica del poder, predominando la visión orgánica de la sociedad en la que el buen príncipe está siempre al servicio de su pueblo. Saavedra Fajardo escribió también una historia de los godos (*Corona gótica, castellana y austriaca*, 1646), así como una entretenida sátira de la *República literaria* (1655).

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA *

II.3. CRISIS Y DECADENCIA IMPERIAL

a) *Historia y Sociedad*

Deleito y Piñuela, J.: *El declinar de la monarquía española* (Madrid, 1966, 4.ª).

* En las presentes bibliografías, un asterisco indica que la obra así señalada se ocupa no sólo de la época en que se incluye, sino también de otras posteriores.

- Domínguez Ortiz, Antonio: «La ruina de la aldea castellana», *Revista Internacional de Sociología*, VI (1948), 99-124, 402-479.
- : *Política y hacienda de Felipe IV* (Madrid, 1960).
- : *La sociedad española en el siglo XVII* (Madrid, 1963).
- : *Crisis y decadencia en la España de los Austrias* (Barcelona, 1969).
- * —: *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen* (Madrid, 1973).
- Elliott, J. H.: *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain, 1598-1640* (Cambridge, 1963).
- Herrero García, Miguel: *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid, 1966).
- Lewy, G.: *Constitutionalism and Statecraft During the Golden Age of Spain. A Study of the Political Philosophy of Juan de Mariana* (Ginebra, 1960).
- Lynch, John: *España bajo los Austrias*, II (Barcelona, 1972, 2.ª).
- Marañón, Gregorio: *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar* (Madrid, 1959, 4.ª).
- Maravall, José Antonio: *La oposición política bajo los Austrias* (Barcelona, 1972).
- : *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Siglo XVII* (Madrid, 1975).
- : *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona, 1975).
- Nada, John: *Carlos the Bewitched* (Londres, 1962).
- Palacio Atard, Vicente: *Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII* (Madrid, 1963, 3.ª).
- Reglá, Juan: *Estudios sobre los moriscos* (Barcelona, 1974, 3.ª).
- * Vilar, Pierre: *Crecimiento y desarrollo* (Barcelona, 1964).

Dentro de los estudios generales, los de Deleito y Piñuela y Herrero García son útiles e interesantes compilaciones de textos y anécdotas de la época, en abundante panorama de hechos e ideas diarios, el segundo lastrado por los reaccionarios comentarios personales de su autor. El libro de Lynch es una historia ya clásica; el de Palacio Atard, desprovisto de su obvia cargazón tradicionalista, constituye un básico documento de la decadencia imperial. Pero es Domínguez Ortiz (1963, 1969) quien ha escrito páginas casi definitivas, por lo que se refiere a acopio de datos e información; sus conclusiones, casi siempre correctas, apoyan por lo general las tesis y líneas de fuerza ofrecidas en la presente *Historia*. El mismo Domínguez Ortiz es autor de otros trabajos más especializados y siempre necesarios: el empobrecimiento de Castilla (1948), la política económica de Felipe IV (1960), el papel de la clase dominante (1973). Otros aspectos más concretos aún son tratados en el resto de esta bibliografía; destaquemos la historia del problema catalán de Elliott, del problema morisco tratado por Reglá y de la ideología política de Mariana por Lewy. Dos libros complementarios de Maravall son también fundamentales, su historia del pensamiento español del siglo XVII (1975) y, sobre todo, su análisis de la cultura del Barroco (1975), inserta en la Historia y en la sociedad. Pero es el de Vilar el más serio trabajo económico-social de la época (incluye también estudios sobre diferentes momentos históricos peninsulares), libro profundo y riguroso.

b) *Literatura*

II.3A. CERVANTES Y MATEO ALEMÁN: DIGNIDAD E INDIGNIDAD DEL SER HUMANO

- Aguirre, Mirta: *La obra narrativa de Cervantes* (La Habana, 1971).
- Bataillon, Marcel: *Pícaros y picaresca* (Madrid, 1969).
- Blanco Aguinaga, Carlos: «Cervantes y la picaresca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), 313-342.
- Casalduero, Joaquín: *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»* (Buenos Aires, 1947).
- : *Sentido y forma del «Quijote»* (Madrid, 1949).
- : *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»* (Madrid, 1962, 2.ª).
- : *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Madrid, 1967, 2.ª).
- Castro, Américo: *Hacia Cervantes* (Madrid, 1967, 3.ª).
- : *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona, 1973, 2.ª). En colaboración con Julio Rodríguez-Puértolas.
- : *Cervantes y los casticismos españoles* (Madrid, 1974, 2.ª).
- Cross, Edmond: *Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra* (Salamanca, 1971).
- Descouzis, Paul: *Cervantes a nueva luz. El Quijote y el Concilio de Trento* (Francfort, 1966).
- Márquez Villanueva, Francisco: *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid, 1973).
- : *Personajes y temas del Quijote* (Madrid, 1975).
- Moreno Báez, Enrique: *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1948).
- Oleriny, Vladimir: *Cervantes* (Bratislava, 1955).
- Osterč, Ludovic: *El pensamiento social y político del Quijote* (México, 1963).
- Otero, Carlos P.: «Cervantes en Italia: Eros, industria, socarronería», *Letras*, I (Barcelona, 1972, 2.ª), 143-170.
- Predmore, R. L.: *El mundo del Quijote* (Madrid, 1958).
- Riley, E. C.: *La teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, 1966).
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «Américo Castro y Cervantes», en el colectivo *Estudios sobre la obra de Américo Castro* (Madrid, 1971), 365-399.
- : Cf. Castro, Américo: *El pensamiento de Cervantes*.
- Salinas, Pedro: «Cervantes», *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, 1961), 73-142.
- Vilar, Pierre: «El tiempo del Quijote», *Crecimiento y desarrollo* (Barcelona, 1964), 431-448.

La crítica tradicional y casticista considera a Cervantes como un escritor contrarreformista integrado sin mayores problemas en el sistema político-social de su época. El ejemplo más exacerbado de tan insostenible posición es, en esta bibliografía, el de Descouzis, que hace de Cervantes un nuevo cruzado (cf. también II. 3C). Un valor aparte lo constituye la serie de monografías cervantinas de Casalduero, donde junto a valiosas sugerencias e intuiciones aparece un obvio fondo formalista, subjetivista y barroquizante. Américo Castro es autor de un libro imprescindible que hizo época y que sigue siendo

punto necesario de partida (*El pensamiento de Cervantes*, 1925; cf. la edición moderna, al cuidado de Rodríguez-Puértolas, con nuevas notas y comentarios actualizadores), al situar a Cervantes en su real contexto humanista y erasmista, progresista, en suma. Castro recoge en *Hacia Cervantes* varios artículos suyos sobre el autor del *Quijote*, insistiendo en lo ya señalado en 1925 y apuntando hacia la tesis que desarrollará en *Cervantes y los casticismos españoles*. Una tesis doble: Cervantes sería también de origen converso y con conciencia aguda de serlo; el *Quijote* sería una réplica ideológica y estética al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. En la línea castrista continúan los estudios de Márquez Villanueva y, de un modo u otro, si bien con aportes muy personales, los libros respectivos de Predmore y de Riley, coincidentes con ciertos aspectos del estudio de Salinas sobre el carácter moderno de la narrativa cervantina. De modo independiente y agudo, Otero señala también el humanismo italianizante de Cervantes. Los estudios marxistas de Aguirre y Oleriny no alcanzan la complejidad y profundidad del también marxista Osterč, cuyo libro —susceptible de retoques— será siempre necesario, al igual que el extraordinario artículo de Pierre Vilar sobre la época del *Quijote*, brillante análisis de un momento histórico. Por otro lado, Blanco Aguinaga y Bataillon habían señalado asimismo una serie de elementos que diferenciaban a Cervantes del mundo picaresco típico. Acerca de Mateo Alemán mismo, lo más completo hasta el momento es el libro de Cross. Rodríguez-Puértolas, en fin, ha trazado un esquema (1971) del pensamiento cervantino de Américo Castro, en que se maneja la mayor parte de la bibliografía aquí comentada.

II.3B. LOPE DE VEGA Y EL CASTICISMO HISPANO

- Aubrun, Charles V. et al.: *El teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires, 1962).
- * —: *La comedia española, 1600-1680* (Madrid, 1968).
- Bergman, Hannah E.: *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (Madrid, 1965).
- * Beysterveldt, Antony van: *Répercussions du souci de la «pureté de sang» sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole* (Leiden, 1966).
- Brenes, Carmen Olga: *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón* (Valencia, 1960).
- Castro, Américo, y Rennert, Hugo Albert: *Vida de Lope de Vega* (Madrid-Nueva York, 1968).
- * Díez Borque, S. M.: *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid, 1976).
- McClelland, Inez L.: *Tirso de Molina. Studies in Dramatic Realism* (Liverpool, 1948).
- Rennert, Hugo Albert: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (Nueva York, 1963, 2.^a).
- : Cf. Castro, Américo.
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 303-324.

Salomon, Noël: *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Burdeos, 1966).

Vossler, Karl: *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid, 1940).

Zamora Vicente, Alonso: *Lope de Vega* (Madrid, 1961).

Aubrun (1968), Rennert y Díez-Borque son autores de valiosos estudios de conjunto sobre el teatro del siglo XVII, con insistencia en lo sociológico el tercero de ellos. Sobre la obra dramática lopesca, Aubrun ha editado una útil y varia colección de trabajos de diferentes autores. Sobre la vida y la obra del *Fénix*, además de la clásica biografía de Castro-Rennert, la también clásica monografía de Vossler ofrece, más allá de su idealismo y tradicionalismo, una imagen bastante ajustada del papel histórico de Lope; la de Zamora Vicente, por su parte, es una magnífica actualización del tema. Ha sido Américo Castro quien ha señalado con la mayor acuidad la posición extremadamente casticista de Lope de Vega (cf. II.3A, *Hacia Cervantes*, y de modo notorio, *De la Edad Conflictiva*, en la sección de Historia y Sociedad de II.1). Sigue a Castro el muy importante libro de Van Beysterveldt; véase también el artículo de Rodríguez-Puértolas, en la línea de la presente *Historia*. Mención aparte merece el monumental e imprescindible libro de Noël Salomon, de método rigurosamente marxista, acerca del tema campesino en la dramaturgia de Lope y de su época, en una interpretación que antes de chocar con la de Castro la complementa admirablemente. Otras obras sobre diversos autores se incluyen también en la presente sección; mencionemos la muy útil de C. O. Brenes sobre Ruiz de Alarcón con objeto de que el posible lector no caiga en la falacia de calificar de «democrático» a algo históricamente imposible en su momento.

II.3C. EL BARROCO COMO VISIÓN DEL MUNDO:

GÓNGORA, QUEVEDO, GRACIÁN

Alonso, Dámaso: *Góngora y el Polifemo* (Madrid, 1960).

—: *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, 1961, 2.^a).

—: *La lengua poética de Góngora* (Madrid, 1961, 3.^a).

Aranguren, José Luis: «La moral de Gracián», *Estudios literarios* (Madrid, 1976), 113-150.

Batllori, Manuel: *Gracián y el Barroco* (Roma, 1958).

Beverly, John: «The Language of Contradiction: Aspects of Gongora's *Soledades*», *Ideologies and Literature*, vol. 1, 5 (1978), 28-56.

Blanco Aguinaga, Carlos: «Tradición y originalidad en 'Cerrar podrá...'», *Filología*, VIII (1962), 57-78.

Blecua, José Manuel: *Introducción a las Obras Completas de Quevedo* (Barcelona, 1968).

—: *Ibid.* a la *Obra poética de Quevedo*, 3 vv. (Madrid, 1969-1971).

Correa Calderón, Evaristo: *Baltasar Gracián* (Madrid, 1961).

Jammes, R.: *Etudes sur l'oeuvre poétique de Góngora* (Burdeos, 1967).

* Lázaro Carreter, Fernando: *Estilo barroco y personalidad creadora* (Salamanca, 1966).

* Macrí, Oreste: «La historiografía del barroco literario», *Thesaurus*, XV (1960), 1-70.

- * Maldonado de Guevara, Francisco: «La teoría de los estilos y el período trentino», *Revista Internacional de Estilística*, III (1945), 473-494.
 Más, A.: *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo* (París, 1957).
 Orozco, Emilio: *Manierismo y Barroco* (Madrid, 1975).
 Rodríguez-Puértolas, Julio: Introducción a *Francisco Santos: El no importa de España y La verdad en el potro* (Londres, 1973).
 Sobejano, Gonzalo, ed.: *Francisco de Quevedo* (Madrid, en prensa).
 Varios: Número especial de *Atenea* dedicado al Centenario de Góngora, XXXVIII, 393 (1961).
 Vilanova, Antonio: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (Barcelona, 1957).

Un sugerente estudio de conjunto acerca del Barroco es el de Lázaro Carreter; el artículo de Macrí es un imprescindible trabajo polémico del hispanista italiano en que revisa la historiografía del Barroco delimitando con precisión y claridad los campos ideológicos de la crítica moderna, escindida en un frente laico y liberal (que estaría encabezado por Américo Castro; cf. antes en II.3A) y en otro de conservadores y tradicionalistas (cf. Descouzis, también en II.3A, y, hasta cierto punto, Maldonado de Guevara, en esta misma sección), es decir, en dos conceptos bien diferentes sobre el sentido mismo de la historia de España. Esclarecedor y muy necesario es el libro de Orozco, excelente análisis de las diferencias entre lo manierista y lo barroco.

Para Góngora, los trabajos de Dámaso Alonso tienen ya categoría clásica, desde el primero de ellos, *La lengua poética de Góngora*, que en su momento sirvió para rescatar al poeta de las *Soledades* del menosprecio y la ignorancia y también para reagrupar bajo el signo de Góngora a la generación poética de la República. Todo estudio gongorino posterior ha de partir, de un modo u otro, de Dámaso Alonso, así el de Vilanova y el muy importante de Jammes. Es ahora importante el ensayo de Beverly.

Sobre Quevedo, además del artículo de Blanco Aguinaga, de los eruditos y especializados estudios de Blecua (editor de Quevedo) y de la monografía de Más, será fundamental la colección de ensayos reunida por Sobejano, y que incluye estudios básicos de Raimundo Lida y el viejo y siempre necesario artículo de Spitzer sobre el *Buscón* (de 1927), traducido por primera vez del alemán.

Batlloir es el primer especialista sobre Gracián, seguido por Correa Calderón; de gran profundidad y muy esclarecedor es el artículo de Aranguren sobre la moral gracianesca. Rodríguez-Puértolas, en fin, editor de dos narraciones de Francisco Santos (uno de los últimos y más delirantes barrocos y casticistas españoles), presenta en su introducción un panorama de la situación en que había caído el imperio español como consecuencia de las brutales contradicciones económicas e ideológicas.

III.3D. EL BARROCO COMO VISIÓN DEL MUNDO: CALDERÓN Y EL TEATRO

- Frutos, Eugenio: *La filosofía de Calderón en sus obras* (Zaragoza, 1952).
 MacCurdy, Raymond R.: *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy* (Albuquerque, Nuevo México, 1958).

- * Maravall, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca* Madrid, 1972).
- Parker, Alexander A.: *The Allegorical Drama of Calderón* (Londres, 1961, 2.^a).
- Rodríguez-Puértolas, Julio: «Alienación y realidad en Rojas Zorrilla», *De la Edad Media a la Edad Conflictiva* (Madrid, 1972), 339-363.
- Shergold, N. D., y Varey, J. E.: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681* (Madrid, 1961).
- Sloman, A. E.: *The Dramatic Craftmanship of Calderón* (Oxford, 1958).
- Varey, J. E.: Cf. Shergold, N. D.
- Wardropper, Bruce W., ed.: *Critical Essays on the Theatre of Calderón* (Nueva York, 1965).
- Yndurain, Domingo: «El gran teatro de Calderón y el mundo del siglo XVII», *Segismundo*, X (1974-75), 1-2, 17-71.

Un magnífico trabajo de conjunto, enmarcado en la historia de la época, es el de Maravall, excelente punto de partida. Sloman es autor de un detenido estudio de la maestría teatral de Calderón; Wardropper ha editado una buena selección —si bien harto desigual— de diferentes ensayos calderonianos. Para los autos sacramentales, el libro de Shergold-Varey es básico; por su parte, Parker hace una interpretación —muy difundida, pero más que discutible— del teatro del autor de *La vida es sueño*, ideológica y formalmente distorsionada. La filosofía de Calderón, ortodoxamente católica, ha sido analizada en igual sentido por Frutos. D. Yndurain, en fin, intenta salir del asfixiante círculo de la tradicional crítica calderoniana en su artículo citado, poniendo en conexión directa la obra de Calderón con su mundo histórico real. Sobre uno de los más significativos seguidores de Calderón, Rojas Zorrilla, y aparte del convencional estudio de MacCurdy, el artículo de Rodríguez-Puértolas ofrece una interpretación muy en la línea de la presente *Historia*.

II.3E. IDEÓLOGOS Y ARBITRISTAS

- Dowling, J. C.: *El pensamiento político y filosófico de Saavedra Fajardo. Posturas del siglo XVII ante la decadencia y conservación de monarquías* (Nuevo México, 1957).
- Murillo Ferrol, F.: *Saavedra Fajardo y la política del Barroco* (Madrid, 1957).
- Vilar, Jean: *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro* (Madrid, 1973).

Dowling y Murillo Ferrol estudian correctamente la ideología de Saavedra Fajardo, situándola en el marco de la irremediable decadencia imperial. J. Vilar es autor de un imprescindible estudio sobre la figura del *arbitrista*, producto también de esa decadencia, tanto en su vertiente desesperadamente ridícula como en la vertiente conscientemente angustiada y constructiva.

ÍNDICE DEL TOMO I

	Págs.
Explicación previa	9
I. EDAD MEDIA	43
1. <i>El Feudalismo. Desde los orígenes hasta el siglo XIII</i>	45
Nota introductoria	45
1A. En los albores medievales. La primera lírica	47
1B. Aristocracia, propaganda y algo más. La épica	51
1C. Polémicas, discusiones y debates	57
1D. Mester de clerecía e intereses creados. Gonzalo de Berceo ...	61
1E. Cultura y sociedad totalizadoras. Alfonso X y la prosa ...	67
Bibliografía básica	71
2. <i>La crisis del siglo XIV</i>	81
Nota introductoria	81
2A. Aparición del realismo crítico. <i>El Poema de Alfonso</i> <i>Onceno</i> y otras obras	83
2B. Tres versiones poéticas de la crisis medieval: el Arci- preste Juan Ruiz, el Canciller Ayala y el Rabino Sem Tob ...	88
2C. La democracia de ultratumba: <i>Danza de la Muerte</i> ...	100
2D. Don Juan Manuel o la reacción aristocrática	103
Bibliografía básica	109
3. <i>La disgregación del mundo medieval</i>	115
Nota introductoria	115
3A. Política, sociedad, amor y muerte. Cancioneros y gran- des poetas	118
3B. Poesía de protesta y autores menores	133

	Págs.
3C. El cancionero popular. El Romancero y sus héroes fragmentados	140
3D. La prosa y las contradicciones de la época. Sentimentalismo «burgués» y novela	154
3E. El teatro. De la religiosidad elemental a la liberación humanista	173
3F. <i>La Celestina</i> o el nihilismo	176
Bibliografía básica	185
 II. EDAD CONFLICTIVA	 195
1. <i>El imperio y sus contradicciones</i>	197
Nota introductoria	197
1A. Literatura y erasmismo: la utopía humanista	205
1B. Humanistas, filólogos, historiadores	214
1C. La poesía garcilasista: sonetos, amor y sociedad	218
1D. La narrativa idealista	224
1E. <i>Lazarillo de Tormes</i> , un nuevo realismo	232
Bibliografía básica	242
2. <i>Del Humanismo a la Mística</i>	249
Nota introductoria	249
2A. Los dos Luises o la derrota del Humanismo. El caso de Herrera	255
2B. La mística: entre el individualismo y la teocracia	266
2C. El prelopismo reaccionario	277
Bibliografía básica	281
3. <i>Crisis y decadencia imperial</i>	285
Nota introductoria	285
3A. Cervantes y Mateo Alemán: dignidad e indignidad del ser humano	290
3B. Lope de Vega y el casticismo hispano	308
3C. El Barroco como visión del mundo: Góngora, Quevedo, Gracián	319
3D. El Barroco como visión del mundo: Calderón y el teatro	340
3E. Ideólogos y arbitristas	345
Bibliografía básica	355

**SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA OBRA
EL DIA 4 DE OCTUBRE DE 1979**

Se trata de la primera historia
de la literatura con intención rigurosamente
metodológica en que la Literatura
se estudia en su auténtico contexto histórico-social,
desde el feudalismo a nuestros días,
como una "rama de la Historia".

Así, se integra la literatura con la sociedad,
la política, la economía, en las coordenadas
de la dinámica histórica.

Un acontecimiento en la historia
de nuestra crítica, base para nuevos estudios,
un libro polémico con el que,
a partir de ahora, será preciso contar.

...ore de los r...
...oelas hue...es: si
le fazer enel mismo lugar donde mu
/ vn magnifico ⁊ señalado templo.

...lo... iustitia
gra acatamiêto: porq̃ la ciudad copen
fasse ⁊ supliesse la fama: q̃ sus dissolu
ones le pareciã hauer quitado.

Lapi. lxxviiiij. de Sēmiāmira: mujer de mecina:
por mucha codicia/ ⁊ prospera fortuna fue muy honrada. La di
muchos recuentros/ ⁊ casos dela republica de roma: finalmēte
liogabalo houo el imperio: y ella reyno juntamēte cōel: ⁊ fue lla
gusta. Alla postre sobrando ya mucho su dissolucion/ ⁊ turpitud
fuero muertos vergonçosamēte: ⁊ sus cuerpos q̃daron sin sepu

